UNIVERSITY OF B.C. LIBRARY
3 9424 05120 592 7

STORAGE-ITEM
FINE ARTS

LP5-P23D
U.B.C. LIBRARY

THE LIBRARY

THE UNIVERSITY OF
BRITISH COLUMBIA

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of British Columbia Library

http://www.archive.org/details/unsicledepeint00mauc

UN SIÈCLE
DE
PEINTURE FRANÇAISE
1820-1920

DU MÊME AUTEUR

ETUDES D'ART ANCIEN :

La peinture italienne du XII^e^ au XIX^e^ siècle.
Léonard de Vinci.
Titien.
L'art et le ciel vénitiens.
Watteau.
Fragonard.
Greuze et son temps.
La Miniature féminine 1750-1850.

ÉTUDES D'ART MODERNE :

Claude Monet.
Albert Besnard.
Puvis de Chavannes.
Les Maîtres de l'Impressionnisme.
La Beauté des Formes.
Princes de l'Esprit.
Le Musée du Luxembourg.
Henri Le Sidaner.
Le Musée de Lyon.

CAMILLE MAUCLAIR

UN SIÈCLE
DE
PEINTURE FRANÇAISE

1820-1920

Avec 16 héliogravures hors texte

PAYOT. PARIS
106, BOULEVARD ST-GERMAIN

1930
Tous droits réservés

Premier tirage, janvier 1930.

Tous droits de traduction, de reproduction et d'adaptation
réservés pour tous pays.
Copyright 1930, by Payot, Paris

INTRODUCTION

Le présent ouvrage n'est pas un exposé de discussions théoriques ou de préférences personnelles. Je n'avais point ici à prendre parti. J'ai cru opportun, en excluant une énumération excessive, d'éviter l'aspect fastidieux d'un catalogue, tout en ne négligeant pourtant aucune des figures réellement représentatives d'un genre et d'une conception. J'ai surtout jugé utile d'encadrer l'histoire abrégée des individualités dans l'histoire des tendances d'un siècle confus, inquiet, chercheur et grand. De là la division assez particulière de ce volume. On jugera si j'ai bien ou mal fait en présentant, pour plus de clarté, les diverses manifestations dans un ordre parallèle et non dans une succession chronologique.

J'espère que le lecteur fera aussi de lui-même les réserves nécessaires quant aux dates qui ouvrent et ferment mon ouvrage. Il sait autant que moi qu'il n'est rien de plus illusoire que le passage d'un siècle à un autre, puisque l'expression de « siècle » est une pure convention, une coupure tout arbitraire dans l'enchaînement infini du temps. En faisant débuter mon travail à cette date de 1820, j'ai simplement voulu saisir le moment où les anciennes traces du XVIII^e^ siècle (dont beaucoup d'artistes

vivaient encore) et les traces plus récentes de l'école davidienne, allaient s'effacer devant le romantisme naissant.

C'est un moment des plus curieux ; en peinture comme en littérature, les transitions sont également subtiles. Les peintres du temps de Louis XVI avaient fini par tomber dans le maniérisme, l'allégorie galante, le libertinage, tout en conservant l'attrait d'une technique très solide et savante. La Révolution a été injuste et brutale envers eux. Elle les a enveloppés dans le discrédit, le mépris et la haine qu'elle vouait au régime déchu. Elle les a traités en valets complaisants de ce régime. Pourtant, ces artistes avaient accueilli avec confiance, libéralisme et sympathie, l'aurore de 1789 qui allait si rapidement s'assombrir et s'ensanglanter, et avant de vieillir, de souffrir, de s'éteindre dans la pauvreté et le délaissement, des hommes comme Fragonard, Greuze ou Hubert Robert avaient accepté la nécessité d'un ordre social et artistique nouveau. L'homme qui leur fit le plus de mal fut un grand artiste incontestable, mais aussi un caractère orgueilleux, fanatique, égoïste et dur : Louis David, neveu de Boucher, n'ayant pu s'imposer à la cour, s'était jeté dans les rangs révolutionnaires. Devenu, par la force de sa doctrine comme par l'étalage de son loyalisme, le peintre et l'ordonnateur des fêtes plébéiennes, il se vengea d'avoir été méconnu par l'ancienne Académie royale, il humilia ses confrères, hier fêtés et présentement misérables, il balaya impitoyablement leur art, et instaura le sien, fondé sur un retour à l'antique. Une habile palinodie transforma ce montagnard, ce peintre de Marat, en un maître des cérémonies de l'Empire. Napoléon admira David comme un Talma de la peinture et lui conféra vraiment une toute-puissance. Les théories

davidiennes régnèrent. Elles étendirent un manteau de glace sur toute une époque, et pour elles David lui-même n'hésita pas à renier ce qui nous apparaît aujourd'hui la plus belle et la plus vivante partie de son œuvre, la partie réaliste et décorative, celle des portraits, du Sacre *et des* Aigles, *bien au-dessus des* Sabines *et du* Léonidas. *Autour de lui gravitèrent des hommes comme Girodet, Gérard ou Pierre Guérin. Et cependant la réaction allait se préparer dans ce milieu si compassé, si craintivement obéissant aux dogmes du maître rigide et autoritaire. C'était de l'atelier de Guérin qu'allaient sortir Géricault et Delacroix, c'était dans l'atelier de David que se formèrent Gros, puis Ingres. A l'écart de tous, il y avait un isolé malheureux dont le suave génie, un des plus beaux de l'Ecole française, semblait relier le sentiment de volupté délicate du XVIII^e^ siècle au désir de remonter à une antiquité non point académique et pédantesque comme celle que concevait David, mais vivante en son réalisme souriant, en son intime union du mythe et de la nature : Prudhon, pauvre plébéien né en 1758, devait créer des chefs-d'œuvre de grâce raffinée, de pathétisme, de tendresse et de science profonde, jusqu'en 1822, sans être promu au rang de chef d'école, non plus que Corot qui hérita d'une part de son âme.*

Les dates sont utiles pour faire comprendre la transition d'un siècle à l'autre, pour montrer le prolongement des temps monarchiques sous le Consulat, l'Empire et la Restauration. Gros est né en 1771 et se suicide en 1835. C'est le type même de l'artiste de transition entre le davidisme et le romantisme dont il est le vrai père. Géricault est né en 1771 et meurt en 1824, laissant l'impression trop légitime de la plus grande perte que la

France picturale ait faite. Isabey est né en 1767 et vivra son amusante et étonnante existence jusqu'en 1855. Debucourt, qui est tellement « dix-huitième », est né en 1755 et ne meurt qu'en 1832. Granet, l'ami d'Ingres et l'un des initiateurs de l'école provençale, est né en 1775 et mort en 1849. Le beau paysagiste Georges Michel, précurseur du paysage moderne, naît en 1763 et vit jusqu'en 1843. Ingres enfin naît en 1780 et Delacroix en 1799. Ces quelques exemples suffiront pour indiquer le passage si malaisément saisissable d'un idéal et d'un style à d'autres sous le proconsulat tyrannique de David.

Une de ses victimes est certainement Gros, dont la vie est si aventureuse et la nature si généreuse. Présenté à Bonaparte, échappé du terrible siège soutenu dans Gênes par Masséna, il rejette l'académisme davidien, il révèle son génie déjà annonciateur de Delacroix dans des chefs-d'œuvre comme le Combat de Nazareth, *la* Bataille d'Aboukir, *les* Pestiférés de Jaffa, *le* Champ de bataille d'Eylau : *il est le baron Gros, il exécute des portraits magnifiques comme ceux des généraux Lassalle et Fournier-Sarlovèze, les Bourbons lui conservent leur faveur ; et pourtant, par degrés, Gros retombe sous l'influence de de son maître vieilli et exilé, il renie son inspiration enthousiaste, ne produit plus que des œuvres frigides et compassées, perd la tête, se voit railler par une jeunesse qui le dépasse, et se jette dans la Seine en un accès de désespoir, ayant failli être ce que Delacroix sera et ce que Géricault, s'il n'était mort à trente-trois ans, eût peut-être été, le roi d'un temps nouveau. Géricault passe dans son époque comme un météore. Il crée le* Radeau de la Méduse *à vingt-huit ans, il multiplie de merveilleuses études de chevaux, il médite de vastes compositions, il*

semble, dans l'audace de son génie sombre et violent, être le Caravage de son temps, et son réalisme réinvente toute la peinture. Auprès de lui les élèves de David et de Guérin n'existent pas. C'est vraiment par Gros et par lui qu'on arrive à la liquidation des dernières velléités du XVIII^e siècle et à l'évasion des formules du style Empire, c'est-à-dire à ce qu'on a appelé fort improprement le romantisme pictural, à vrai dire beaucoup moins net et moins fécond que celui de Berlioz en musique et de Hugo en poésie. Delacroix va paraître : il résumera ce romantisme à lui seul, car les Eugène Devéria, les Louis Boulanger, les Ary Scheffer, les Johannot, les Nanteuil, les Alfred de Dreux, ne compteront guère auprès de sa gloire, qui reléguera même dans l'ombre des artistes excellents comme Eugène Lami, Roqueplan, Tassaert, Charlet et Raffet, Boissard de Boisdenier et Félix Trutat.

Mais auparavant il convient de rejeter la double erreur qui a trop longtemps consisté à considérer Ingres comme un adversaire irréductible de Delacroix et comme le défenseur de l'esthétique davidienne contre le romantisme. D'abord, Ingres est né dix-neuf ans avant Delacroix, et au moment où celui-ci débutait au Salon de 1822 avec Dante et Virgile aux enfers, *Ingres avait déjà établi sa renommée par des chefs-d'œuvre comme la* Thétis, l'Œdipe, *et maints portraits. Ensuite, les élèves de David eux-mêmes voyaient en leur ancien condisciple un révolutionnaire remontant aux primitifs italiens et aux réalistes français avant de se laisser hypnotiser par Raphaël.*

Ingres est un artiste très composite. Ce Montalbanais sensuel et doctrinaire, classique par raison mais réaliste

par tempérament, ne s'est opposé techniquement à Delacroix que par un principe : il recherchait avant tout le contour, la ligne, tandis que Delacroix exprimait avant tout par les volumes et les plans. Intellectuellement, il y avait entre le solide bourgeois et le génial malade la différence de l'envolée lyrique à la ferme raison, de l'inspiration à la patience. Delacroix, profondément généreux, estimait son émule sans enthousiasme ; Ingres, rageur, lui fit une opposition personnelle acharnée, parfois fort mesquine, dont son hautain cadet ne s'émut pas. Nous sommes libre aujourd'hui de considérer ces deux maîtres comme les plus beaux représentants de deux formes de la vérité esthétique qui, loin de s'exclure, peuvent se réconcilier. Et l'un et l'autre ont tenu tant de place dans leur siècle qu'il est nécessaire de les isoler en consacrant à chacun d'eux un chapitre bref mais spécial.

UN SIÈCLE
DE
PEINTURE FRANÇAISE
1820-1920

Chapitre Premier

J. D. INGRES (1780-1869)
ET SES DISCIPLES

La vie, l'œuvre, le caractère d'Ingres se présentent avec une parfaite cohérence, et à quatre-vingt-neuf ans, Ingres put mourir avec l'orgueilleuse certitude de ne s'être jamais contredit. Cependant, il a fallu la fin de la peinture romantique, la déchéance misérable de l'art académique et l'évolution de l'impressionnisme pour permettre à la critique contemporaine d'apercevoir nettement le sens et les conséquences de l'œuvre d'Ingres.

En opposant, avec violence et illogisme, l'art et l'esthétique d'Ingres à l'art et à l'esthétique de Delacroix, la critique a commis une erreur qui a profité à l'académisme. Si, au lieu de considérer Ingres comme un soutien de l'Ecole qu'attaquaient les romantiques, la critique l'avait considéré sous son véritable jour, elle aurait reconnu que le réalisme d'Ingres était aussi ennemi de l'Ecole que le romantisme de Delacroix, et, au lieu d'opposer deux maîtres, elle les aurait réunis dans une même condamnation de la peinture officielle.

Ingres, élève de David, prix de Rome en 1801, bientôt détaché, au nom de la vérité et de la vie, du faux idéalisme néo-romain de David et de ses disciples, Ingres a été un isolé qui, dès les premières années du XIXe siècle, a songé à remonter aux Primitifs, qui passaient pour des barbares informes, afin de leur demander le secret du style et l'amour des formes et de la psychologie. Plus tard, il a été moins heureux en s'inspirant de Raphaël, erreur qui lui a été durement reprochée. Mais il faut compter Ingres parmi les précurseurs du réalisme moderne, par ses dessins qui font de lui l'Holbein français, et par certaines de ses peintures.

Manet nous a aidés à comprendre Ingres. Sa vie artistique, toute remplie par la lutte contre la fausse habileté technique de l'Ecole, a été le recommencement de la lutte d'Ingres contre les principes de David. Mais l'effort d'Ingres avait été entravé par les admirateurs de Delacroix, et Manet a pu aller plus loin et forcer l'obstacle. Malgré d'incontestables et inévitables différences, les conceptions de Manet et d'Ingres se ressemblent et même leurs œuvres, si l'on veut bien considérer séparément les morceaux de vie pure et simple d'Ingres (ses vrais chefs-d'œuvre) et ses compositions raphaélesques. A la fin de sa vie Ingres devina avec sympathie ce que voulaient Manet et ses amis, qui détestaient autant que lui le romantisme : et en effet, en face de l'Ecole et des romantiques, Manet continua Ingres.

Nous voyons ces liens aujourd'hui. Mais à l'époque où l'on se bornait à opposer Ingres à Delacroix comme un poncif à un novateur, on ne pouvait ni apprécier le rôle très audacieux d'Ingres, songeant à Mantegna dans sa *Francesca da Rimini* en 1819, ni surtout prévoir comment

le génie de Delacroix reviendrait, par Delaroche, à la misérable peinture d'histoire de l'Ecole, tandis que le génie d'Ingres rendrait possibles Manet et Degas. On pouvait encore moins prévoir que Chassériau, puis Gustave Moreau, concilieraient à la fois Ingres et Delacroix, le coloris de l'un et la forme de l'autre, et que Puvis de Chavannes, issu visiblement de Chassériau dans ses fresques, remonterait par lui à la *Stratonice* d'Ingres puis aux Primitifs. On ne pouvait pas non plus supposer que le *Jupiter et Thétis* de 1811 inspirerait Gustave Moreau d'une façon frappante, et serait en même temps le premier tableau *préraphaélite*, le tableau qui, avec le *Roger délivrant Angélique*, donnerait l'exemple à Rossetti, à Holman Hunt, à Burne-Jones, et même à Boecklin peut-être, dans la recherche d'une peinture mythique, héroïque, légendaire et stylisée. On ne pouvait imaginer qu'un jour l'*Olympia*, de Manet, placée au Louvre en face de l'*Odalisque*, affirmerait une parenté, comme le portrait de *Mme Rivière* y appellerait la comparaison avec les merveilleux portraits de Degas. En un mot, on n'eût pas crû possible que le classique Ingres évoquerait aussi les noms de grands artistes tous ennemis de l'Ecole académique. Et, cependant, c'est la vérité.

Cette vérité exige aussi qu'on dise qu'Ingres, quoique très doctrinaire, fut incapable d'être suivi à la lettre, et qu'après les artistes de son entourage immédiat, il fut revendiqué par l'Ecole qui ne vit en lui que l'imitateur de Raphaël. C'est ainsi qu'un Cabanel ou un Bouguereau ont pu s'imaginer venir d'Ingres en ne faisant que le parodier dans ses faiblesses. Ingres a cru être unitaire ; il ne l'a pas plus été que les autres créateurs. La *Jeanne d'Arc*, la *Vierge à l'hostie*, sont des œuvres médiocres, et ce sont

celles-là que l'Ecole a imitées, ainsi que la trop célèbre *Source*, charmante, mais jusqu'aux limites de la fadeur ; tandis que le *Bain turc*, œuvre où la tristesse et l'abêtissement de la volupté animale sont peintes avec une acuité que Baudelaire admirait comme « presque effrayante », le *Bain turc* est un chef-d'œuvre dont l'Ecole n'a jamais parlé.

La période où Ingres a cédé à l'incitation de Raphaël (*Vœu de Louis XIII*, 1824), (*Apothéose d'Homère*, 1827), (*Martyre de saint Symphorien*, 1834), après ses débuts merveilleux de portraitiste et d'interprète de l'Antique, cette période a marqué, quoiqu'il en ait pensé, sa déviation d'une admirable route, son retour inconscient à l'Ecole, le fléchissement de sa logique. A ce moment-là Ingres, jusqu'alors réaliste, a senti le besoin de se constituer un « idéal » comme les académiques dont son robuste bon sens et son amour de la vie l'avaient écarté. Il a cherché cet idéal dans Raphaël, lui qui manquait de cette grâce naturelle dont Prud'hon était enivré et n'avait créé de figures gracieuses que par l'ordonnance systématique de certaines courbes. L'Ingres audacieux qui, dès 1810, savait faire d'une femme nue l'unique sujet d'un tableau, cet Ingres, par haine des romantiques, s'est créé une petite chapelle, un culte raphaëlesque arrangé selon sa vision d'homme du XIX^e^ siècle, et c'est la source de ses plus grands défauts, car Raphaël ne peut s'imiter ni se recommencer. De là les *Vierges* qui autorisent Bouguereau ; le raphaëlisme a autant desservi Ingres que le préraphaëlisme l'avait servi. Dessinateur merveilleux, coloriste médiocre, Ingres, en se créant un « idéal » autre que la vie qu'il était fait pour exprimer, en est venu à un art de sécheresse d'où la couleur était de plus en plus

Photo Giraudon

TH. CHASSÉRIAU. VÉNUS ANADYOMÈNE
Musée du Louvre

Photo Giraudon

TH. GÉRICAULT. LE RADEAU DE LA MÉDUSE

Musée du Louvre

bannie, et il n'a pas été récompensé de cette austérité, dont l'Ecole allait faire une pauvreté, par la trouvaille d'idées et d'expressions rares, car, en dehors de la vérité vitale, Ingres n'avait pas de rêves, pas de pensées hautes, pas de lyrisme ni d'émotion généralisée.

Ce réaliste admirable était le moins idéologue des peintres. C'est ce qui l'éloigna de l'école de David. C'est ce qui lui fit faire des tableaux d'histoire avec accessoires vrais, notons-le, bien avant les romantiques, dès 1815. Et c'est aussi ce qui le dévoya lorsqu'il chercha, comme l'école de David, la « noblesse » dans le sujet.

Dans ce domaine, l'œuvre d'Ingres, plus parfait techniquement que celui de Delacroix, semble mort auprès. Subordonné à la correction linéaire, son idéalisme bourgeois n'essaie même pas de battre de l'aile auprès du grand vol de cet aigle farouche, de ce poète halluciné, fiévreux, tragique, inégal et passionnant, qui, malgré les fréquentes défaillances de sa forme, s'élève au ciel de Véronèse, de Rubens et de Rembrandt par l'élan de son imagination éperdue. Delacroix était le rêveur et le réalisateur de grandes choses, Ingres, le patient ouvrier de choses restreintes et subtilement harmonisées. Ses rares grandes compositions, conçues par l'intelligence, restent froides et pénibles. Ingres n'était ni un poète ni un génie. Uniquement plastique, il n'était sensible qu'aux géométries profondes du dessin. Il force l'admiration, il n'émeut pas, et Delacroix nous émeut toujours.

Il n'en est pas moins vrai qu'Ingres fut le premier des *modernes* et commença dès 1810 une tradition que le romantisme vint embrouiller et que Manet rétablit. Les Goncourt, si clairvoyants dans le rôle du XVIII^e^ siècle contre l'académisme se sont étrangement trompés sur Ingres. Ils

eussent dû saluer en lui le révolutionnaire qui annonçait véritablement leur art de prédilection, l'art moderniste de Manet et de Degas, lesquels ne s'y sont trompés ni l'un ni l'autre. Ingres est bien plus près de nous que Delacroix, qui se rattache à Véronèse, à Rubens, à Titien. Il a pensé le premier à l'archéologie, aux Primitifs, à l'art oriental, qui ont tant séduit les modernes, et il y a pensé à cette époque où c'était une audace impardonnable. Ses femmes nues, ses portraits clairs, ont agi sur l'impressionnisme.

Mais ce n'était ni un coloriste ni un idéaliste, et quand il a cru être l'un et l'autre à la suite de Raphaël, il a perdu cette vigueur qu'il ne trouvait qu'en touchant la terre. Dans les figures où la tonalité intervient par contrastes très simples, comme le portrait de *Mme Rivière*, bleu et blanc, la force des valeurs donne une impression agréable, et on y goûte le charme de la crudité de certains Primitifs italiens et enlumineurs français. Mais, en général, cette peinture est d'un aspect pauvre, et on y trouve un abus de bleus ternes et de roses qui, malheureusement, rappellent moins la *Vierge à la chaise* qu'ils n'annoncent Cabanel. Ce sont des dessins coloriés plutôt que des peintures, et on y sent bien que la couleur était secondaire pour ce grand calculateur de lignes. A ce point de vue, le contraste de l'*Odalisque* et de l'*Olympia* au Louvre est une curieuse leçon. La couleur fâcheuse de *l'Apothéose d'Homère* prouve bien le conflit qui s'élevait entre Ingres réaliste et Ingres soucieux d'imagination allégorique : le dessin est beau dans une atmosphère conventionnelle, celle où Puvis de Chavannes devait trouver plus tard le moyen de rester si véridique quoique en plein rêve. Le geste du *saint Symphorien*, si vanté, reste inférieur en expression à la moindre attitude de Delacroix. Le *Louis XIII*, imité de Simon

Guillain et de Philippe de Champaigne et accolé à des imitations de Raphaël, est un mannequin, la *Jeanne d'Arc* est banale, la *Source* a un visage vide de toute pensée ; on ne peut plus regarder la tête inattentive du *Roger* quand on pense à Carpaccio, et la Muse étendant lourdement son bras sur la tête de Cherubini est simplement ridicule. Aucune expression profonde dans cette peinture sans pénombres, claire, sèche et logique.

C'est ailleurs qu'il faut chercher les mérites d'Ingres. C'est dans ses innombrables portraits au crayon, d'abord, qui constituent une merveilleuse galerie des types bourgeois de son temps, et qui sont d'incomparables documents sur une caste dont Ingres était lui-même par son amour de l'ordre, son humeur irritable et ses qualités intransigeantes, un représentant complet. C'est dans ses portraits d'hommes, dont celui de *Bertin* demeure le plus expressif ; toute une façon de comprendre la vie sociale est signifiée par la face et l'attitude de ce bourgeois trapu et majestueux comme un César romain. Là, Ingres a réalisé une synthèse absolue, un chef-d'œuvre de psychologie générale. Il ne se montre pas moins grand dans ses effigies féminines. Elles expriment toute l'âme de la Française de 1800 à 1850. Elles sont peintes avec toute la sensualité méridionale de cet homme violent, qui ne pouvait, dit-on, se retenir d'embrasser les bras de ses modèles, par amour de la belle chair autant que par admiration d'artiste réaliste devant la vie. Elles sont sans pensée, placides, animales, épanouies, belles comme des fruits, désirables mais par la seule évidence de leur santé, car jamais, sauf peut-être dans l'esquisse de *Mme d'Haussonville* et le portrait de *Mme de Senonnes*, elles ne comportent de mystère. Les figures féminines

de Manet sont indéniablement venues de là, mais elles n'ont pas cette sensualité un peu abêtie. Il est plaisant de penser qu'Ingres, qui passa pour poncif et qui croyait à l'art « noble », a créé ces êtres faits pour la possession, ces objets de plaisir normal et sans complication morale, tels que les aime l'homme du midi français. A ce point de vue, aucun de nos « caractéristes » n'a été plus hardi.

Les bourgeois d'Ingres sont d'une vérité sérieuse qui touche à la caricature, et ils inspirent à tout esprit antisocial et épris de poésie une antipathie qui est un hommage implicitement rendu à la force expressive de leur peintre. Ils sont révélés avec une terrible exactitude. La sensualité d'Ingres a ce même caractère d'énergie. Le *Bain turc* l'affirme plus que toutes ses autres œuvres. Ce tableau rond, entièrement rempli de femmes nues aux faces stupéfiées par l'ennui, roses et grouillantes comme des replis d'entrailles, endormies dans une atmosphère étouffante, montrant des nudités lubriques, des visages bovins, c'est une vision d'une audace surprenante, que souligne encore l'impeccabilité du dessin, la douceur monotone du coloris. Le luxurieux analyste qui l'a peint est pourtant le solennel et ennuyeux auteur de l'*Apothéose d'Homère !* Au reste, toutes ses femmes, la *Thétis* ou l'*Angélique* avec leurs cous gonflés comme ceux des colombes et leurs yeux langoureux, sont conçues par un érotique, et il faut voir avec quel plaisir Ingres modèle les seins lourds de ses portraits de femmes, dans les robes Empire. Nous sommes, là, très loin de Raphaël, et là Ingres est lui-même, sans fausse poésie, sans idéalisme conventionnel. Sa façon gourmande de peindre

la chair féminine arrive à être parfois gênante, déplaisante, comme la confidence indiscrète d'un Don Juan bourgeois. Rien n'est moins académique. Cette caresse continuelle se retrouve même dans ses figures plus discrètes, dans la hanche luisante de l'*Odalisque*, dans le dos moelleux et ambré de la *Baigneuse*, dans la gorge et le ventre de la *Source*, et on comprend l'admiration spéciale que leur garde un féministe comme Besnard, dont l'art librement charnel n'a rien d'académique, mais se réfère constamment à Ingres.

Que, par son retour regrettable à Raphaël, Ingres ait entravé lui-même l'évolution de son réalisme, que l'Ecole l'ait alors revendiqué après l'avoir détesté, qu'on l'ait sottement opposé à Delacroix au lieu de l'admirer pour d'autres raisons, que lui-même ait été très injuste envers son rival en ne voyant que ses incorrections et en ne comprenant rien à sa grande poésie lyrique, tout cela n'empêche pas que nous devions rendre hommage à cet incontestable initiateur. Il est naturel que les successeurs de l'impressionnisme, les chercheurs de caractère et de synthèse linéaire, séparent Ingres de l'Ecole, oublient son raphaélisme, et le considèrent comme un isolé qui a prévu leurs tendances. Cependant, une partie de nos peintres, ne se contentant plus des notations chromatiques de l'atmosphère qui ont été tout le but des impressionnistes, recherchent les lois d'une composition stylisée et s'adressent, comme M. Maurice Denis, à Ingres et à Poussin. D'autres, élèves de Gustave Moreau qui venait d'Ingres par Chassériau, tentent de concilier l'impressionnisme et les principes décoratifs. D'autres, fidèles à un réalisme transformé, voient en Ingres leur modèle après avoir cédé aux plus bizarres déformations.

Tous s'accordent à délaisser la tradition imaginative de Delacroix comme dangereuse, et cette tradition, appauvrie et médiocrisée, ne se trouve plus guère que chez les peintres d'histoire de l'Ecole. Tous veulent une peinture sans éléments littéraires et poétiques, ou une composition dont l'intérêt soit avant tout dans l'agencement des lignes, et quoique Ingres ait manqué de cette couleur qu'ils désirent exalter comme élément expressif, ils s'autorisent de lui. Il est donc curieux de constater cet abandon de Delacroix, lequel symbolisa si longtemps la lutte contre le classicisme, et ce retour à Ingres, que l'Ecole croyait garder dans son panthéon. On cherche dans Ingres ce qu'elle n'a pas voulu y voir.

Cela est très légitime, à la condition de ne pas oublier que la grande vertu d'Ingres a été le dessin, ce dessin dont il disait pompeusement qu'il était la probité de l'art. Il est fâcheux de constater que la plupart de nos jeunes coloristes manquent de cette probité, même les meilleurs. Ingres eût manifesté au Salon d'Automne une de ces crises de fureur que lui donnait déjà le dessin outré de Delacroix. Si son influence, réveillée d'un long sommeil, peut ramener nos artistes à l'amour du dessin qu'ils méprisent par trop, on pourra dire que le vieux maître aura sauvé une seconde fois l'école française indépendante. Cependant, il restera toujours « M. Ingres ». On l'appellera toujours ainsi, comme on disait « M. Taine » ou « M. Thiers ». C'est la retenue instinctive du public devant les gens dont on admire le talent, mais qu'on ne peut pas aimer. Leur perfection logicienne satisfait l'esprit, mais ne parle ni au cœur ni à l'imagination. Les chefs-d'œuvre d'Ingres sont les effets de la volonté intelligente ; mais on ne vibre, en art, que pour d'autres rai-

sons, et il faut au génie des défauts que le talent ne supporterait pas. C'est peut-être la dernière réflexion qu'on puisse se faire devant ces œuvres impeccables.

Tandis que l'école de David tombait très vite au-dessous du médiocre avec Picot ou Abel de Pujol, Ingres se voyait continué très honorablement, ou plutôt escorté au long de sa glorieuse carrière par des hommes de mérite, bien qu'ils aient renchéri sur ses défauts de frigide correction, et apporté à l'académisme une adhésion née surtout de la haine du romantisme. Le principal de ces élèves et acolytes fut Hippolyte Flandrin (1809-1864), qui fut surtout un artiste d'inspiration chrétienne, comme la plupart des Lyonnais. Et le meilleur de son œuvre, ce sont ses peintures murales, à la cathédrale de Nantes, à Saint-Séverin, à Saint-Vincent-de-Paul et à Saint-Germain-des-Prés de Paris, à Saint-Paul de Nîmes, à l'église d'Ainay : ce sont vraiment de nobles et savantes œuvres qui font honneur à l'art catholique dont aujourd'hui Maurice Denis et Georges Desvallières raniment encore le feu languissant. Parallèlement à Flandrin, il y eut à Lyon un groupe de peintres mystiques et préraphaëlites de grand intérêt, Victor Orsel (1795-1850), Gabriel Tyr (1817-1868), Alphonse Périn (1798-1875). On peut les juger à Notre-Dame-de-Fourvières, de Lyon, et dans les chapelles de Notre-Dame-de-Lorette, de Paris. La peinture religieuse au XIX^e^ siècle est trop gâtée par l'académisme, trop peu abondante en œuvres vraiment supérieures, pour que j'aie cru nécessaire de lui consacrer en ce livre un chapitre spécial. Cependant il est juste et nécessaire d'indiquer qu'auprès de quelques œuvres magnifiques de Delacroix des peintres moindres comme Flandrin, Orsel, Périn, Tyr, Desvallières, Denis, ont

apporté une noble contribution à l'idéal chrétien. Et il ne faut pas hésiter à compter Flandrin parmi les artistes qui, avec Chassériau et Delacroix, formèrent certainement l'esprit altier de cet autre grand Lyonnais, Puvis de Chavannes.

Auprès de Flandrin, dans l'atelier d'Ingres il y eut Amaury Duval (1808-1885), décorateur d'églises estimable et écrivain d'art délicat, Victor Mottez (1809-1897), qui tenta de ressusciter la Fresque, Ziégler (1804-1856), qui décora l'église de la Madeleine à Paris, Henri Lehmann (1814-1882), qui décora l'ancien Hôtel-de-Ville et le palais du Luxembourg. Mais les « Ingristes » se confondirent bientôt dans la médiocrité des académiques post-davidiens ou des éclectiques dont le plus renommé fut Paul Delaroche, bien oublié aujourd'hui : peintre d'histoire habile aux arrangements dramatiques, et même mélodramatiques, il montra plus de véritables dons picturaux dans sa très honorable décoration de l'hémicycle de l'Ecole des Beaux-Arts. Sigalon (1788-1837) est surtout connu pour sa copie du *Jugement dernier* de Michel-Ange. Heim (1787-1865), a été un habile peintre de genre ; Schnetz (1786-1870) et Léopold Robert (1794-1835), connurent avec des scènes anecdotiques de la vie italienne des succès que nous ne comprenons plus, non plus que le prestige de Léon Cogniet (1794-1880), peintre d'histoire et de genre qui fut du moins un sage et efficace professeur. Couder (1789-1873), Court (1797-1865), Auguste et Alexandre Hesse, sont non moins oubliés et les renommées de Charles Gleyre (1806-1874), de Thomas Couture (1815-1879) ont bien pâli malgré l'éclatant succès des *Illusions perdues* et des *Romains de la décadence*. Mais tout cela n'est même plus apparenté moralement au robuste et sévère génie ingresque.

Chapitre II

EUGÈNE DELACROIX ET SES DISCIPLES
(1799-1863)

Dans ses qualités, dans ses défauts, il n'a dépendu que de son âme. Avec celle de Liszt, c'est la plus noble que le romantisme ait connue. L'homme fut de ceux qui ne peuvent respirer que sur les cimes.

Il n'eut ni l'habileté commerciale et publiciste d'un Hugo, ni le désordre et les sempiternelles fureurs d'un Berlioz. A ces deux hommes on l'a comparé parce qu'il était dans son art un chef comme eux dans les leurs, servait un idéal analogue et encourait les mêmes risques: mais il fut tout autre, et moralement très supérieur. Il se sépara vite de Hugo, et son musicien, son ami, ce fut Chopin. Son éducation était d'un homme du XVIII^e siècle, son goût pour les classiques littéraires l'éloignait des romantiques. Il les domine de toute la hauteur de son esprit orageux et serein à la fois, détestant l'outrance et le hasard, ne considérant l'audace que comme la sanction d'une réflexion lente, au milieu des plus fiévreuses hardiesses. Il travailla formidablement et on ne le sut tout à fait qu'après sa mort en découvrant avec stupeur, dans les six mille dessins classés par Burty, la preuve des recherches minutieuses nécessitées par une création soi-disant spontanée.

Dans ce malade qui lutta de rapidité avec le destin, toutes les émotions de l'histoire, toutes les formes de la passion humaine, toutes les splendeurs de la grande poésie parlaient et passaient et il transposait instantanément en couleurs et en plans le monde en lui contenu. Personne depuis Rubens en effet ne se trouva pour créer avec cette volonté de puissance : mais si Rubens fut le coloriste incomparable de la vie heureuse, exubérante, sensuelle, il s'attacha peu à la vie intérieure et à l'expression de l'âme, encore que ses Christs morts révèlent une foi sincère et le sens du pathétique.

Delacroix tendit à exprimer la vie intellectuelle et passionnelle, à inscrire le concept de Rembrandt dans la ligne décorative des Vénitiens : et il fut, surtout, le premier dans son siècle à comprendre la nécessité d'oser un art de synthèse empruntant à tous les autres leurs sources émotives, l'art que Wagner, conseillé par Liszt et deviné par Baudelaire, devait réaliser à Bayreuth. Lettré, musicien, passionné de poésie, de philosophie, d'histoire politique et religieuse, préoccupé d'écrire, il voulut non pas ravaler la peinture au rang de l'illustration d'un sujet, comme l'école davidienne et les mauvais romantiques, mais la mettre au service de sentiments généraux dont l'expression serait le but essentiel d'un artiste satisfaisant en même temps à la passion de peindre. C'est en cela que chacun de ses grands tableaux est non seulement une belle création picturale, mais un acte de volonté dont le magnétisme exalte le cœur et l'imagination, et sollicite dans notre âme tout ce que la poésie, la musique et la culture des idées générales savent y émouvoir. C'est ce que Wagner a tenté. C'est ce que Liszt entrevit en créant le poème symphonique.

La musique symphonique de Delacroix, ce fut non pas l'harmonie linéaire telle que la concevait Ingres, mais la couleur. Il fut un merveilleux musicien du ton, et notre plus grand depuis et avec Watteau. Comme Watteau, qu'il étudia et dont sa grande âme somptueuse et triste dut comprendre si intimement l'âme, il considéra la couleur non comme le plaisir des yeux mais comme un langage. Les Vénitiens et Rubens, qu'il semble recommencer simplement pour quiconque ne va pas au fond des choses, étaient des maîtres-peintres choisissant des sujets propres à prétexter le jeu admirable du coloris qui était tout leur idéal. Delacroix a approprié le langage muet du chromatisme aux idées et aux passions qu'il concevait non en peintre mais en penseur. Mais ce qui a fait de lui un grand peintre, et non pas un poète ou un philosophe dévoyé, se servant de la couleur pour exprimer des rêves abstraits, c'est qu'il concevait la forme et la vision chromatique de ses idées en même temps qu'elles-mêmes. Il demandait à la couleur le secret de l'émotion psychologique, tandis qu'Ingres la demandait aux seules inflexions de sa ligne merveilleuse. Delacroix a souvent été accusé de dessiner mal, et en effet il y a de grandes défaillances du dessin dans son œuvre, si on conçoit le dessin dans le sens de perfection ingresque : l'accusation tombe si l'on considère la question sous un autre aspect. Delacroix ne croyait pas à la perfection immanente du dessin, notion abstraite et froide à ses yeux. Il voulait avant tout exprimer la vie d'une humanité héroïque, et concevait à ce point de vue le mouvement comme la première et presque l'unique qualité du dessin. Amené ainsi à ne plus séparer la ligne de la couleur et à concevoir le dessin d'un être animé par les volumes et les plans, comme un sculp-

teur, les valeurs des objets et des êtres étaient pour lui tout le dessin, et on peut dire que là il n'a jamais fait une faute ; il indiquait une valeur avec une sûreté prodigieuse alors qu'Ingres n'y parvenait qu'avec une pénible patience. La querelle du mauvais dessin de Delacroix se confond avec celle du dessin par contours et du dessin par volumes, querelle qui dure encore. Enfin, Delacroix était très préoccupé de faire sentir l'atmosphère autour des êtres, de faire réagir la coloration de l'ambiance sur les personnages : tout, les six mille dessins, les lithographies, les eaux-fortes, était conçu dans le sens de l'accentuation du mouvement et du caractère plutôt qu'avec le désir de la reproduction exacte des choses. Il les voyait non pour elles-mêmes, mais en tant qu'éléments dramatiques.

La main du génial malade parfois trembla, et on trouve en son œuvre nombre de figures que la force de l'intention malmène et déséquilibre. Mais des morceaux comme l'étudiant mort de la *Barricade*, la femme nue des *Croisés*, la captive liée à la croupe du cheval turc dans *les Massacres de Scio*, la *Liberté* au torse nu, la négresse des *Femmes d'Alger*, le *Trajan*, certains lions, égalent Delacroix aux plus admirables dessinateurs de tous les âges. Ses petites toiles et ses dernières œuvres, traitées en esquisses, notent avant tout le chant du coloris dans ses concordances avec le sentiment : il se sent pressé par la mort, sa nature de décorateur s'impatiente des raffinements d'exécution propres au tableau de chevalet. Il faut le deviner, être, comme lui, plus attiré par l'idée que par la facture. Mais toujours la couleur est admirable.

En lui comme en Watteau, elle devient un élément

psychologique ; elle n'est pas un vêtement bariolé agrémentant une conception, elle s'y incorpore, et jamais Delacroix, grand coloriste, esprit lyrique épris de toutes les somptuosités de la vie extérieure, n'a pourtant peint un morceau pour le seul plaisir de le peindre. Beaucoup d'artistes ont vu dans ce plaisir instinctif toutes les fins de leur art : lui a constamment sacrifié ce plaisir à son idée, autrement mais aussi sévèrement qu'Ingres lui-même. Coloriste merveilleux, mais non pas coloriste avant tout, il a inféodé la tonalité à l'idée générale, il a dédaigné le morceau de bravoure. Mais dans ces volontaires assourdissements, dans cette mélancolie grandiose, dans ce crépuscule perpétuel qui est la couleur même du pessimisme romantique, et où il a voulu se maintenir en harmonie avec ses thèmes, éclôt un monde de nuances d'autant plus riches et savoureuses, accusant une inouie sensibilité optique. Ce sont bien là ces couleurs de l'orage et de la pourriture dont a parlé Baudelaire à propos d'Edgar Poe en saluant en Delacroix un homme « qui élevait son art à la hauteur de la grande poésie ». Là, celui qui venait de Véronèse, de Rubens, de Constable, a présagé toute notre intellectualité douloureuse.

Il n'est ni peintre à programmes littéraires, ni peintre d'histoire coloriant des illustrations documentées. Il emprunte à l'histoire réelle, à l'histoire inventée par les grands poètes.

Hamlet est pour lui aussi réel que les Croisés, Don Juan aussi vrai que les Turcs ou les soldats du Téméraire, Dante aussi vivant que les insurgés de 1830. Il est le peintre de la passion, de l'héroïsme et de la douleur à travers les siècles et les envisage en solitaire ému par tous les grands sentiments. Il les refond dans le creuset de sa

cervelle brûlante, en nourrit sa fièvre, en exalte sa raison : il les exprime par la peinture, mais son dessin est un rythme, sa couleur une musique, sa composition un bas-relief. Nul n'a mieux groupé les êtres, jeté la lumière sur la figure essentielle, ménagé dans les intervalles laissés par les personnages l'insertion des sites et des figures secondaires. Toutes ses formes convergent à un seul point où elles entraînent le regard. Il n'a pas admis qu'un peintre fît pardonner l'insuffisance de ses moyens par l'ingéniosité de son intention, car il a follement travaillé et s'est jugé avec la plus scrupuleuse sévérité, mais il n'a point admis davantage qu'expert à copier adroitement un peintre tirât vanité de ce talent d'imitation. Profondément vrai, jamais réaliste, il a peint les accessoires avec exactitude, au prix de grandes recherches en un temps où, l'une et l'autre école étant conventionnelles, Ingres était seul avec lui à montrer ce souci du détail vrai. Mais, si ses héros sont vêtus et armés comme il convient, du moins l'idée et la passion sont tout, l'accessoire n'est juste et n'intervient que pour renforcer le caractère général des types.

Rien de médiocre, de photographique en cette exactitude transfigurée par le lyrisme. Delacroix sait qu'aux esprits modernes la vérité du détail impose mieux une vision. Mais chez lui la restitution de l'âme par la force communicative de l'émotion nous rapproche des êtres disparus, et non l'illusion facile d'une copie de leur intérieur ou de leur vêture. Nous ne les regardons pas avec une curiosité froide à travers la lunette d'une diorama, nous vivons leur vie cérébrale, ils se mêlent à nous. La contemplation d'un Delacroix est pour un jeune homme la plus belle leçon d'histoire héroïsée. Au Louvre, de

telles œuvres entonnent le chant de la gloire française.

L'orientalisme de Delacroix témoigne du même désir de synthèse. Si d'autres ont été plus véridiques, plus curieux, plus sensibles à l'atmosphère, au charme purement chromatique, il reste le plus grand par la fougueuse interprétation de la fureur et de la morbidesse orientales, et on n'ira jamais plus loin que ses combats de cavaliers, et ses lions, et ses chevaux syriens, merveilles de vitalité affolée. Par lui s'est animée une multitude d'êtres humains et de créatures animales en qui la vie et le rêve s'amalgament indissolublement, et dont la chevauchée épique traverse le XIX^e^ siècle. Fécond comme Hugo, concentré comme Baudelaire, il a toujours été droit à l'essentiel, il a, selon la belle expression de Taine « dit la seule chose dont nous ayons besoin ». Il reste le premier dans toutes les hautes manifestations de son art. Dans son temps il fait les plus beaux tableaux héroïques, avec les *Croisés*, les *Massacres de Scio* et la *Barricade*, les plus beaux tableaux d'animaux avec ses lions et ses chevaux, les plus belles interprétations de poèmes avec ses planches sur Faust et Hamlet, le plus beau tableau religieux avec sa *Pieta*, le plus beau plafond avec son *Apollon*. Il ne laisse à faire aux autres que des morceaux plus poussés, des notations plus curieuses, des études réalistes et chromatiques plus serrées, des reconstitutions plus minutieuses. Tout ce qui est grand, il le fait.

Il fut, avec Ingres, l'un des deux maîtres de son époque.

Delacroix, confondu avec ses imitateurs indignes, n'influa pas sur une génération décidée à rejeter l'histoire et l'allégorie. La clarté, la véracité des portraits ingresques apparurent bien plus conformes aux désirs nouveaux. Par une étrange ironie des théories et des

inquiétudes, ce fut l'ennemi implacable du grand libéral Delacroix, ce fut Ingres, devenu un dieu de l'école qui autorisa le mouvement libéral et antiscolastique de Manet.

Mais ce fut au moment où, après le réalisme caractériste de Manet, l'exemple de Claude Monet entraînait Manet lui-même dans l'étude du plein-air, qu'un nouveau retour de la fortune diminua l'influence d'Ingres et remit Delacroix en honneur. La théorie des complémentaires fit comprendre les audaces des *Croisés* à l'instant où l'insuffisance d'Ingres coloriste écartait et décevait les chercheurs. En même temps le XVIII^e^ siècle ressuscitait, on y retrouvait les premières indications du modernisme, les premières recherches d'expression de l'ambiance. On comprit alors que Delacroix avait été le seul à discerner dans Watteau et Chardin la valeur de la technique nouvelle, reliant ces grands oubliés à son siècle. Ainsi marqua-t-il de son droit d'aînesse la seconde période du mouvement créé par Manet, comme Ingres avait marqué du sien la première ; et ce fut la revanche posthume des deux rivaux contre l'art officiel qui s'était servi de l'un pour nuire à l'autre.

Mais de nouveau on le méconnaît, on l'oublie. Nous vivons dans une débauche d'études, de procédés. Par haine contre l'esthétique poncive, on ne fait plus de compositions, on affecte de confondre la « peinture pensée » avec sa caricature, la « peinture littéraire ». Le désir du succès rapide dissuade des œuvres de longue préparation. Le plaisir et surtout la surprise des yeux sont tout le souhait du public. Cependant on se trouvera bientôt en face du dilemne : considérer la peinture comme un art en déchéance, ou revenir à la grande composition exprimant les passions et les idées générales de la récente humanité.

Photo Giraudon

J.-D. Ingres. M. Bertin
Musée du Louvre

Photo Giraudon

P.-P. Prud'hon. La Justice et la Vengeance divine poursuivant le crime
Musée du Louvre

Ce jour-là, lorsqu'on cherchera, par un mouvement instinctif, éternel, à relier au passé les pressentiments de l'avenir, à donner à l'effort nouveau ses lettres de noblesse, l'art entier se tournera vers Delacroix. Il n'a pas été seulement un grand peintre : il a été un grand homme, une haute intellectualité polyvalente. La publication de son *Journal*, que tout jeune peintre devrait lire, et de ses admirables études sur Raphaël, Poussin, Puget, Prudhon, de ses fragments sur la philosophie, l'esthétique, l'art militaire même (il a prévu les tanks dès 1857 !), montre la puissance de méditation d'une nature supérieure en possession d'une conception et d'une méthode unitaires : cet ami de George Sand et de Chopin fut, enfin, un profond connaisseur de la musique. Aucun artiste français n'a eu plus de génie.

C'est sans doute parce que ce génie était aussi profondément original qu'il n'a pu susciter que des imitateurs, cependant moins médiocres que ceux d'Ingres. En face d'une école académique stérile, le romantisme a cru qu'il suffisait de l'improvisation, de l'instinct individuel, même sans souci de la vérité observée, du goût et du style. Nous assistons depuis le cézannisme au développement d'une erreur de ce genre, intronisée par les impressionnistes. A un siècle de distance, on s'est figuré et on se figure que le caprice personnel peut et doit être la condition librement créatrice, alors qu'il ne vaut que selon la mesure de l'individu lui-même. De là les absurdités confondues avec l'audace, la carence de la technique, les débuts vite avortés : nous les constatons parmi nos « fauves », et les romantiques groupés autour de Delacroix (intentionnellement tout au moins, car ce grand dédaigneux vécut toujours solitaire et ne joua

jamais le rôle d'un « chef » à clientèle et à séides).

Eugène Devéria (1805-1865) ne tint guère les brillantes promesses de sa *Naissance de Henri IV*. Louis Boulanger (1806-1867), si vanté par Victor Hugo, ne fut guère qu'un Delaroche plus fougueux mais moins savant, un illustrateur de sabbats, d'assassinats, d'orgies et de chasses infernales, d'un sentiment turbulent et d'une facture molle. Il y eut beaucoup plus de talent chez deux peintres moins connus, élèves de Gros, Léon Riesener (1808-1878) et Debon (1807-1872), chez Jean Gigoux (1806-1894), chez Champmartin, bon portraitiste (1797-1883), chez Deroy, qui peignit Baudelaire à vingt ans, chez Félix Trutat (1824-1848) qui présageait un autre Géricault. Ary Scheffer (1785-1858), de naissance hollandaise, transfuge de l'atelier de Guérin, connut des succès éphémères avec ses peintures d'histoire et de mysticité. Des hommes comme Pengnilly L'haridon (1811-1872), Boissard de Boisdenier (1813-1866), Robert Fleury (1797-1890), Guignet (1817-1854) ont mieux honoré l'exemple de Delacroix. Camille Roqueplan (1802-1855), Alfred de Dreux (1808-1860), Eugène Isabey (1804-1886), fils du célèbre miniaturiste, et surtout Eugène Lami (1800-1890), et Tassaert (1800-1874), qui eurent les plus beaux dons.

Les deux peintres des gloires et des douleurs de la Grande Armée, Charlet (1792-1845) et Raffet (1804-1860), ont été, le second surtout, d'admirables illustrateurs. Enfin, au-dessus de tous, il faut placer Decamps (1803-1860), animalier, orientaliste, d'une magnifique technique, surpassant infiniment ceux qu'on a appelés « les voltigeurs » du romantisme, les frères Alfred et Tony Johannot (1800-1837, 1803-1852), et Célestin Nanteuil (1813-1873). On peut même rattacher à cette lignée de

elacroix le merveilleux statuaire Barye (1795-1875), à
use de ses peintures et aquarelles de grands fauves en
es paysages farouches, qui s'égalent souvent aux œuvres
ue Delacroix a faites en ce sens. Il est donc juste de
oter les quelques personnalités qui comprirent la leçon
e ce maître et se soutinrent quelque temps à cause de
i. Mais le romantisme pictural ne tarda guère à
joindre les davidiens et les ingristes dans l'éclectisme
adémique jusqu'à ce que Manet, après Courbet, en
éterminât l'ébranlement et la ruine.

Chapitre III

LES PAYSAGISTES ROMANTIQUES ET MODERNE

Les origines du paysage moderne. — Rousseau, Daubigny, Di
Troyon, Millet, Courbet, l'école de Barbizon. — Corot. — Clau
Monet et l'étude de l'atmosphère. — Quelques contemporains. —
« portrait de site ».

Au moment où débutait le romantisme, le genre d
paysage était à peu près abandonné en France. Il éta
considéré comme indigne de « la grande peinture ». L
dogme fondamental de l'Ecole étant que le beau est
résultat des proportions parfaites dont le nu humain e
le symbole, le paysage n'était tout au plus admis q
comme fond conventionnel aux figures. L'œuvre d'a
était une composition abstraite, faite à l'atelier, et on n
pensait même pas à étudier le plein air. On le voya
sans songer à en faire un sujet de tableau. On éta
absorbé par le désir de styliser, d'arranger, de faire jo
ou majestueux, selon les sujets, sans se préoccuper de
vérité. On se référait en toutes choses aux ancien
comme à des exemples définitifs : la mythologie régna
Et on ne s'adressait même pas aux rares anciens qui o
possédé le sentiment de la nature, comme Virgile d
Lucrèce. On s'en tenait à Ovide et à ses mignardis
apprêtées, et en cela on ne faisait que suivre le mo
littéraire du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, qui n'a rien vu, ri
noté dans la nature, sauf La Fontaine et quelques phras

dmirables de La Bruyère, tandis que le XVIe siècle avait u Ronsard et la Pléïade pour comprendre les beautés u paysage. Les anciens ne voyaient guère dans les ıontagnes que des obstacles, dans les plaines des routes ciles, dans la mer un péril et dans les forêts une source e revenus. Ils étaient seulement sensibles aux jardins ɔmposés. La crise d'imitation latino-hellénique qui créa Renaissance ne manqua pas d'imposer à l'art cette çon de penser. Pourtant, on a pu reconnaître en éonard de Vinci, en Cima, en Giorgione, en Titien, les ères du paysage moderne, et les Flandres avaient eu ietsys, Memling, Gérard David, et Breughel, et Patinir. Nos Primitifs bourguignons avaient aussi compris la érité de la nature. La Hollande, étrangère à la Renais- ance, multipliait, au XVIIe siècle, ses merveilleux paysa- istes ; nous avions eu, en ce même siècle, Poussin, le rand paysagiste décoratif sachant conserver à la nature ɔn émotion majestueuse tout en la stylisant. Nous ions eu Claude Lorrain, visionnaire étincelant, colo- ste percevant les transparences atmosphériques avec ıe intensité qui fait de lui le précurseur direct de urner. Nous avions eu Watteau, poète exquis et triste, ventant le principe des couleurs complémentaires et açant ses figures dans des sites émouvants, dans de ıaves crépuscules. Mais qu'étaient ces quelques excep- ɔns en face de la majorité des peintres ne concevant le ıysage que comme un arrangement pompeux ou une ıstorale fade ? Tandis qu'au dehors il y avait Ruysdaël, obbema, puis Gainsborough, Turner, nous n'avions en que de faux aspects de tapisserie stylisés à la façon éclamatoire des fonds de tableaux italiens de la seconde enaissance. Ruines artificielles, bocages fleuris, arbres

empanachés, ruisseaux avec passerelles rustiques, c'était tout un décor aussi ennemi de la réalité que les bergeries rades de Florian, des petits poètes galantins. Les belles marines de Joseph Vernet, même, restaient sans imitateurs, et il semblait que le génie naturiste des Hollandais ne fût même pas soupçonné à une époque où la guerre nous ramenait à chaque instant dans le pays de Hobbema, des Ruysdaël, des Van Goyen et des Vermeer. Le dogmatisme romain rendait aveugles les peintres ; au lieu de s'incliner devant le style incomparable de la nature elle-même, comme l'avaient fait les primitifs, ils s'obstinaient à lui imposer un style préconçu. Avec une morgue singulière, le XVII^e^ siècle corrigeait et « ennoblissait » la nature, et le XVIII^e^, en la voyant d'un œil plus familier, n'en retint du moins que les petits aspects agréables ; il en fut de même sous le Consulat et l'Empire, comme le firent avec esprit et véracité le Fragonard de la période rustique, et le délicieux Hubert Robert. L'art des jardins lui-même, que les Français portèrent à un si haut degré, n'était qu'une conséquence du style italianisé, et pas un peintre n'eut l'idée de tirer de féériques aspects de Versailles un tableau dont ils fussent l'unique sujet. Il faut en venir, sous l'Empire, à Gros pour créer le vaste paysage tragique qu'il jette derrière son *Napoléon à Eylau*. On peut donc dire que le romantisme a ressuscité le paysage français par delà deux siècles d'interruption. Par son initiative, un genre méprisé jusqu'à devenir presque nul est devenu l'un des plus importants de l'art pictural.

Ce réveil du sentiment de la nature est une des caractéristiques du romantisme. Il se manifeste avec une admirable spontanéité dans les lieder allemands, dans la

poésie de Lamartine, puis dans Vigny et Hugo. Ingres n'en a pas souci. Delacroix peint plutôt des paysages de pierre, comme la *Constantinople* qui fait le fond des *Croisés*, comme la désolée perspective du *Massacre de Scio* ; et la marine lugubrement puissante de la *Barque de Don Juan* fait regretter qu'il n'ait pas eu l'occasion d'aller plus fréquemment au devant de la grande nature. Mais presque aussitôt, tandis que devançant nos Paul Huet, nos Chintreuil, nos Georges Michel, en Angleterre Turner crée ses rêves inouïs, que Bonington étincelle trop fugitivement, que Constable invente le *paysage en mouvement*, naît en France une école qui va réaliser des chefs-d'œuvre.

Théodore Rousseau (1812-1868) apparaît comme le digne héritier des Hollandais et de Poussin, et obéit à cette double influence. Il essaie de concilier le sentiment décoratif des grands arbres de Poussin, de Lorrain et de Ruysdaël, avec la précision, l'intimité, le charme de vérité de Breughel et de Hobbema. Il est puissant, vaste, profondément ému par la grande poésie des arbres et des horizons. Il va s'installer en pleine forêt de Fontainebleau, et là le rejoindront successivement Daubigny, Diaz et Millet.

La conception du paysage de Théodore Rousseau est particulière. Ce qu'il voit avant tout dans la nature, c'est le dessin des arbres et du sol, c'est la contexture même des objets du paysage, plutôt que l'atmosphère qui les enveloppe. Rousseau, dit-on, peignait d'abord ses paysages et finissait par peindre le ciel. C'est probablement vrai, et cette façon de procéder était un reste de l'esprit classique. Il faut se représenter les paysagistes de 1830 comme des hommes simples, heureux d'aller à

la découverte de la nature, curieux de tous les détails des forêts, des fermes, les aimant dans leur humble vérité, et non plus avec les intentions de pastorale du XVIIIe siècle. Ce qui passionne Rousseau, c'est l'ossature d'un chêne, ses robustes nœuds, ses racines, la puissante complication de ses branchages, que déjà Eugène Isabey, intermédiaire entre l'Empire et le romantisme, avait su voir et aimer. C'est encore l'aspect d'un pâturage, l'étude des accidents du sol. Il les dessine avec amour, avec une sincérité admirable. Il construit un groupe d'arbres avec autant de soin que les académiques en mettent à construire une figure nue. Il est merveilleusement doué pour exprimer la *personnalité* d'un arbre. Il est moins sensible à la couleur. Il dresse ses larges plans de feuillages, ses imposantes lisières de forêts, sur des ciels d'un beau ton assourdi, généralement à contre-jour, de façon à donner un ton uniforme aux silhouettes, et à accuser ainsi leur caractère massif et sculptural. Ce souci du sculptural est assez rare : la plupart des paysagistes modernes ont trop oublié que le paysage est avant tout un bas-relief modelé, dont il faut exprimer les plans, les volumes, la densité; la lumière n'intervenant qu'à titre d'élément changeant. Cet oubli n'a pas été un des moindres défauts des impressionnistes. La vision de Rousseau prolonge celle de Ruysdaël et de Poussin, mais il y a dans Ruysdaël une poésie plus profonde, un sentiment plus grand des lointains, du mystère des ombres. Rousseau est poète par l'impression de fécondité, de force, et en cela il comptera dans l'avenir non seulement comme le rénovateur du paysage en France, mais encore comme un grand visionnaire des formes de la nature. Son exécution est grasse, riche, fougueuse. Il ne re-

cherche pas les effets curieux de la lumière, ni les détails imprévus : il s'en tient à la grande ordonnance de Poussin.

Auprès de lui, Daubigny (1817-1878) apparaît moins puissant mais plus délicat. Il aime davantage les petits aspects. Un chemin creux longeant un champ de blé, une série de pommiers en fleurs, une prairie au printemps lui suffisent. C'est moins un romantique qu'un intimiste. Il y a quelque chose de Constable dans Rousseau, et il y a plutôt quelque chose de Patinir dans Daubigny ; c'est un petit maître délicieux, d'une poésie lamartinienne. Il affectionne les atmosphères matinales, les effets couleur de perle, les notes suaves des fleurs sur les arbustes, et déjà il annonce les préoccupations impressionnistes. Chintreuil (1814-1873) plaît par ses recherches de la transparence; il aime les vastes espaces, les nuance avec finesse, ou alors se restreint à de petits coins verdoyants, dont il sait rendre la fraîcheur. Diaz (1808-1876), peintre de figures brillantes et molles, est beaucoup plus grand par sa façon d'exprimer les profondeurs des bois, les océans de verdure, le miroitement du demi-jour sur les feuilles, et il y dresse presque toujours les troncs fins et blancs des bouleaux, qui sont la note dominante de son œuvre. Sa facture annonce celle de Monticelli, qui la surpassera. Paul Huet (1804-1869) est un robuste et savant paysagiste. De tous ces hommes, Rousseau est le plus puissant, le plus imposant, mais il leur a donné une impulsion qui va être irrésistible ; désormais les paysagistes, malgré le dédain de l'Ecole, vont se mettre en quête de tous les aspects, et découvrir pour ainsi dire leur pays. Le petit village de Barbizon, dans la forêt de Fontainebleau, va devenir le centre, fidèlement visité,

d'une école qui durera jusqu'à nos jours. C'est là que vivront Rousseau et Diaz, et que Millet mourra pauvre et presque méconnu avant de renaître dans la gloire. Mais chaque province verra ses beautés chantées par des artistes locaux. Déjà Rousseau a cherché dans les marais des Landes le thème de quelques chefs-d'œuvre; Diaz a peint dans les Pyrénées ses étincelantes petites vues de neiges bleues et blanches. Daunigny a exprimé la Normandie. Troyon (1813-1865) se révèle à la fois comme un paysagiste et un animalier. De tout ce groupe, c'est lui qui peut-être vient le plus directement des Hollandais comme Potter et Wouwermans. Ses *Bœufs allant au labour*, dans l'aube pâlissante, son *Retour du troupeau*, attestent au Louvre un considérable talent. On reste étonné de la solidité, du mouvement, du style de ces œuvres qui n'ont plus rien de romantique et ne doivent leur beauté qu'à leur savant et énergique dessin, à leurs lumières dorées, à leur vérité rustique. Ce n'est déjà plus la poésie frémissante et pieuse de Lamartine. C'est l'observation moderne de la campagne, l'observation de Flaubert et du roman rustique de George Sand.

Auprès de ces maîtres il faut placer Camille Flers (1802-1868) et, tout au moins pour ses très beaux débuts, Louis Cabat (1812-1833), qui dévia depuis dans l'académisme.

A la même époque, en Provence, une école peu connue se manifeste. L'excellent peintre animalier Emile Loubon étudie avec sincérité, avec charme, les sites pierreux, les collines bleuâtres, les rudes rochers et les pins poussiéreux de son pays. Il aura des émules en Auguste Aiguier, peintre de marines délicates, en Paul Guigou, en Monticerli, en Prosper Grésy. Cependant l'école de 1830 trouve

en Courbet un précieux soutien. Mais déjà dans les sous-bois de Courbet se pressent le désir de noter l'atmosphère avec plus de soin tout en continuant à dessiner de très près les détails matériels du paysage. Nous touchons au moment où le paysage romantique et réaliste va sembler un peu lourd, un peu opaque, et aussi un peu trop sombre ; les disciples de Rousseau affectent de tenir leurs œuvres, par souci du style, dans des colorations noirâtres, sourdes, où la lumière du soleil a peine à se jouer. A cet instant la France va s'enrichir d'un de ses plus grands peintres : Corot (1796-1875) va révéler la série de ses poèmes virgiliens.

Il débute par une suite d'études dans la campagne romaine, d'une science, d'une justesse incomparables. Puis, il lui suffit d'un bouquet d'arbres, d'une source, d'un coin de clairière pour réaliser ses émouvantes et suaves harmonies. Toute sa vie Corot sera honni par l'Ecole ; longtemps il vivra pauvre, vendant si mal ses œuvres qu'au rare acheteur dont la venue l'étonne il offrira souvent une étude en surplus, avant de connaître à la fin de sa vie l'aisance et la renommée. Cet homme simple et bon, que ses admirateurs appellent « le père Corot », a dans l'âme une délicatesse infinie. Lui aussi stylise la nature à la façon de Ruysdaël, de Poussin et des romantiques, mais il ne simplifie la coloration que pour mieux faire sentir la fluidité de l'air qui enveloppe toutes choses. Un gris perle, un vert bleuâtre, quelques notes brunes, c'en est assez pour composer une véritable musique de nuances. Et il apporte dans le paysage la notion de l'infini, la vibration mystérieuse et magnétique de la poésie panthéiste. Il est le premier à mêler la silhouette d'un arbre à l'atmosphère, à supprimer la sécheresse des contours,

découpés sur le ciel, à influencer les tons des objets selon la teinte du firmament et selon l'heure. Il exprime intensément la brume, la poésie de l'eau, la fuite indécise des lointains. Watteau seul, avant lui, a eu l'élégance de ses minces arbres penchés, sinueusement détachés du sol, avec leurs feuillages clairs en forme de bouquets. Il se ressouvient de Poussin et de Virgile en mêlant à ses paysages des figurines de nymphes, de naïades, d'une légèreté exquise. Et ce grand rêveur du demi-jour, ce grand harmoniste des feuilles et de l'eau est aussi un admirable peintre de figures. Ces figures, on ne les connaît que depuis peu, tant l'artiste a été injustement apprécié. Elles sont au nombre des plus belles et des plus savantes figures qu'on ait peintes au XIXe siècle. Corot est un de ces génies qui semblent être l'expression impersonnelle de la nature elle-même, de la poésie immanente des choses. En le contemplant on ne pense pas à la technique, on est pris tout entier par l'émotion de douceur, par la pénétrante sensation qu'il eut lui-même. Ce n'est qu'ensuite qu'on voit à quel degré atteignait sa science des valeurs, sa magistrale sûreté de coloriste.

Avec Corot, le paysage français atteint son apogée. Avec Corot est posé le grand principe du paysage moderne ; l'atmosphère devient le thème essentiel et logique. C'est elle qui colore, et qui réagit sur tous les tons du tableau. Elle réduit toutes les couleurs à une *harmonie* dont le ciel est nécessairement la base, et ainsi le paysage se rapproche du principe de la symphonie. L'œuvre de Corot est le point de départ d'une évolution qui conduira à une fusion de la peinture et de la musique. Dans le grand désir de fusion des arts qui sera la recherche capitale de la fin du XIXe siècle et qui trouvera sa plus

significative expression dans Wagner, l'œuvre de Corot aura déterminé l'orientation de la peinture de paysage vers les procédés musicaux, et elle aura aussi porté un nouveau coup aux notions fondamentales de l'Ecole. L'une de ces notions en effet est le *ton local*, c'est-à-dire la croyance à la coloration individuelle des objets, alors qu'en réalité, et scientifiquement, toute couleur vient de la lumière et se modifie avec elle. Il n'y a pas de couleurs fixes, il y a des variations de vitesse et d'incidence des ondes lumineuses selon les heures du jour. L'ombre n'est pas l'absence de lumière, mais une lumière différente et composée de certaines couleurs. La notion du ton local, disant qu'un arbre est vert ou un ciel bleu, n'a donc aucune réalité: il s'ensuit un envisagement tout nouveau de la peinture, et c'est à Corot qu'est due la position très nette de cette question. Il touche l'âme par des moyens musicaux, par le rythme et par le développement d'une tonalité et de ses dérivés. Il ne faisait point de théories et n'a guère été imité : il n'en est pas moins vrai que ce grand isolé a été l'initiateur de la conception impressionniste du paysage.

Il faut citer après lui Jules Dupré (1811-1889), qui a été un puissant réalisateur de morceaux, Harpignies (1819-1912), robuste et scrupuleux portraitiste de sites, mais trop peu sensible à l'atmosphère, Français (1814-1897), dont le talent éclectique concilia le paysage composé à l'étude sur nature, Jules Breton (1827-1910), qu'un sentimentalisme assez fade n'a pas empêché de tracer des scènes rustiques intéressantes, Hervier, les Lyonnais Vernay, Carrand et Ravier, John Lewis-Brown, excellent coloriste et alerte notateur de scènes de chasse, Louis Lépine (1835-1892), fin observateur de Paris, retrouvant parfois la suavité de Corot dans

ses harmonies grises et dorées, et plus encore Eugène Boudin (1824-1898), véritable maître moderne, initiateur de Monet, auquel on doit d'admirables marines, des ciels septentrionaux d'une justesse saisissante, qui annoncent aussi l'impressionnisme par la libre originalité de leur composition. Enfin, l'âme de Corot semble revivre, avec plus de mélancolie grave, dans un paysagiste qui n'est pas placé à son rang, Auguste Pointelin, qui, en ses poétiques paysages du Jura, son pays natal, montre, outre une science attachante des harmonies verdâtres et rousses de ce pays triste et noble, un profond sentiment du crépuscule et des lumières diffuses.

Ainsi se dessine l'évolution du paysage français jusqu'en 1865, époque à laquelle la technique des tons divisés, dite « par taches » est essayée par Claude Monet dans ses premiers tableaux. De 1870 à 1890 cette vision nouvelle se développera et atteindra à sa plénitude. Nous étudierons à part la technique de ce groupement d'artistes. Mais Claude Monet et ses amis nous appartiendront en ce chapitre par le choix et le style de leurs sujets. Claude Monet (1840-1926), au début de sa vie, peignit des portraits, des intérieurs, des marines dans un style qui rappelle à la fois Courbet et Manet. Formé au Havre par Eugène Boudin à l'étude du plein-air, jusqu'alors inusitée, il fut amené par son instinct à se passionner pour les analyses de la lumière, et à considérer qu'elles devaient être prépondérantes dans l'étude du paysage. Sur ce point il devança Manet de quelques années. Le nom *d'impressionnisme* fut donné à ce genre d'études, par une circonstance fortuite : dans une exposition particulière d'un groupe d'artistes indépendants, désavoués par l'Ecole académique et refusant ses dogmes, en 1874, Monet

exposa un soleil couchant intitulé : *impression*, et par raillerie on affubla du nom d'*impressionnistes* les peintres qui peignaient dans la manière de ce tableau. Ce fut seulement après 1870 que Manet commença de peindre en plein air et inaugura ainsi la seconde période de son œuvre. Comme il était depuis longtemps considéré comme l'homme de toutes les audaces, le point de mire des polémiques, alors que Monet était inconnu, on s'habitua à voir en lui le chef des novateurs, alors qu'en réalité ce titre doit être rendu à Claude Monet. De plus, le nom tout fortuit d'impressionnisme se trouva présenter un sens assez acceptable, celui d'un art ne retenant que l'impression des choses, et c'est ainsi que ce jeu de mots finit par passer dans la critique pour le programme lui-même de Monet et de ses amis.

Monet s'attacha donc à exprimer les effets de la lumière solaire sur les objets plutôt que ces objets eux-mêmes. C'était le contraire du paysage romantique. Dans cette intention il peignit plusieurs séries de sites, dont chacun fut étudié une quinzaine de fois en des toiles séparées selon tous les éclairages de la journée, de façon à suivre toutes les variations de la lumière sur un même aspect naturel. Ainsi furent étudiés successivement une meule dans un champ, quelques peupliers sur une berge, un bouquet d'arbres au bord d'un étang, un village reflété dans une rivière, le portail de la cathédrale de Rouen, des vues de la Tamise, des bassins pleins de nymphéas dans sa propriété de Giverny. En ces diverses *symphonies*, car c'est leur véritable nom, Claude Monet montra qu'il savait comprendre et rendre la structure d'un arbre ou d'un sol, la fluidité de l'eau, ou exprimer la matérialité spéciale de la pierre : mais avant tout la vibration de la

lumière l'intéressa. Ce grand peintre a su atteindre à des dissociations de tonalités qu'on n'avait jamais observées. Ces séries d'aspects multiples du même thème sont des lumières transposées, où la meule, le peuplier, le portail comptent tout juste comme prétextes, au lieu d'être, comme dans Rousseau, les sujets et les motifs d'intérêt du tableau. Mais Monet a prouvé aussi sa science de composition, sa connaissance des diverses formes de la matière vivante, dans ses paysages de falaises d'Etretat, dans ses marines de Belle-Isle, dans ses jardins et ses bois de pins du golfe Juan, où est rendue avec tant de vérité l'âme de la clarté méditerranéenne ; qu'il peigne la mer furieuse et livide, qu'il la dissolve en vaporeuses bleuités sous le soleil, qu'il hérisse dans le vent les herbages rudes d'une falaise ou les pins tordus par la tempête, qu'il fasse frissonner les champs de tulipes rouges sous la brise hollandaise, qu'il groupe des maisons blanches et roses auprès d'une rivière bleue et brillante, qu'il étudie la neige, le givre rose, la Seine et ses canots blancs, la Tamise et le soleil glaçant d'or et d'argent les brouillards, les tournesols, les nymphéas, les champs d'avoine, les rochers bretons ou les rochers rouges de l'Esterel, ou encore une cabane de douanier perdue à la crête de la dune en face de la mer immense, ou enfin des faisans peints comme des amoncellements de pierreries, toujours Claude Monet reste lyrique, puissant, subtil et réel.

Ses tableaux sont beaux, non seulement à cause de leur technique, mais encore à cause de leur « sentiment ». Il renouvelle avec une variété infinie sa manière de présenter un site, en trouvant dans la nature elle-même les plus beaux principes décoratifs. Parfois, un pan

de falaise emplit toute une toile et laisse tout juste la place à un peu de ciel. Tantôt la mer remplit le cadre, sans premiers plans ; tantôt, dans les *Cathédrales*, le tableau est entièrement composé d'un fragment de portail qui commence au bas, sans presque de recul, et monte jusqu'en haut sans qu'on voie le ciel. C'est comme un morceau de pierre colorée et encadrée. Monet ainsi néglige hardiment les plans qui aident à comprendre la perspective, les objets ou les bouquets d'arbres distancés comme des « portants » de théâtre. Le coloris seul d'un rocher, d'une eau, suffit à « dessiner » ses tableaux, fenêtres ouvertes sur la vie. Quand il compose d'une façon plus classique, il s'amuse alors à renverser les effets de lumière, à éclairer un premier plan en laissant les autres dans l'ombre, à combiner mille jeux de la couleur : c'est en cela que, malgré son réalisme, il rejoint Turner. On peut donc dire que la composition de Claude Monet suffit à elle seule à inaugurer un âge nouveau du paysage, quand même ses théories chromatiques ne lui assureraient pas une entière originalité. Nous pourrons le compter à la fois — et c'est une preuve de la relativité des « genres » — dans les réalistes, les impressionnistes et les lyriques. Car son coloris éclatant, son amour de la lumière, son intuition de la vibration des atomes, son don d'animer, de faire chanter le moindre coin de terre ou d'eau sous le soleil, atteignent à une sorte de joie panthéiste ; lui aussi est poète. Corot écrit le poème des tendresses grises, Monet le poème du soleil, et tous les deux sont des lyriques presque musicaux. Mais chez Monet, la composition est purement réaliste et ne cède pas comme celle de Corot à une évidente préoccupation du style harmonieux de Watteau et de Ruysdaël.

Autour de Claude Monet se groupèrent quelques remarquables peintres. Camille Pissarro (1830-1903) fut le plus varié et le plus abondant. On lui doit un grand nombre de paysages, des scènes rustiques, et une suite d'études de Paris où son talent a atteint son apogée, avec une force étonnante chez un vieillard. Pissarro a commencé par se ressentir très nettement de Corot en ses premiers paysages, paisibles aspects de moissons et de plaines baignées de lumières blondes. Puis il a été influencé longtemps par Millet dans ses marchés, ses fermes, ses études de paysannes. Son œuvre est d'un charme fruste, d'une âme sincèrement éprise de la campagne, des vergers français, des silhouettes des humbles, elle a un parfum champêtre, et elle est d'un artiste savant et consciencieux. Il n'aura peut-être manqué à Pissarro que d'avoir échappé aux influences : son esprit modeste l'entraîne trop aisément à imiter ce qu'il admire, et c'est ce qui le relègue au rang des excellents artistes de second plan. Ses études des boulevards de Paris, vus d'étages élevés, sont admirables de justesse, de vie, d'atmosphère, de mouvement des foules, et compteront parmi ce que l'impressionnisme a produit de meilleur. On peut en dire autant d'Alfred Sisley (1839-1899), qui eut un sens exquis des ciels français, des rideaux de feuillages ensoleillés, des rivières claires, des petits chemins de campagne, des maisonnettes gaies dans la verdure, des vieilles églises dorées par le soleil, des grands vols de nuages dans l'azur, et qui souvent a rivalisé avec Monet.

Manet peignit peu de paysages. C'était avant tout un peintre de figures. Néanmoins on lui doit quelques belles études de jardins, des marines superbes, et dans maint

tableau des paysages de fond qui sont d'un maître, notamment celui d'*Argenteuil*. Les paysages de Degas, sont plutôt des recherches de tonalités rares : mais ceux qui servent de fonds à ses scènes de courses sont très beaux. Enfin, nous retrouverons Millet parmi les Intimistes. Mais il est impossible de ne pas parler ici de ses études de vieilles églises de village, si simples, si vraies et si fines, et surtout de l'étonnant *Arc-en-ciel* du Louvre, qui, avec ses oppositions de soleil et de ciel livide, ses verdures blêmes, sa lumière étrange, est déjà une œuvre impressionniste, bien plus colorée et vibrante que ses toiles habituelles.

Les peintres de la génération suivante ont tous été influencés par l'impressionnisme. Ils semblent revenir maintenant à une conception plus stylisée du paysage, ou alors à l'intimisme où nous en retrouverons quelques-uns qui comptent parmi les premiers artistes du temps présent. M. René Ménard remonte à la tradition du paysage à figures de Poussin, aux arrangements décoratifs de Claude Lorrain, tandis qu'au contraire M. Le Sidaner, dont nous reparlerons, semble modifier la technique de Claude Monet et atteindre à une subtilité musicienne, à une émotion de nuances qui transfigure la réalité. Mais la jeune génération, tout en la respectant, échappe délibérément à l'autorité de Monet. C'est sur cette constatation que nous devrons arrêter l'étude de l'évolution du paysage français, en retenant ses trois grandes phrases : celle du réalisme décoratif issu, avec Théodore Rousseau de la tradition de Ruysdaël et de Hobbema, celle du sentiment poétique, née de Corot, celle enfin de l'étude de l'atmosphère, due à Claude Monet. D'abord épris des détails agrestes, du dessin des choses de la nature, le

paysage se préoccupe ensuite de leur signification morale, de leur âme, de leur mystère, et enfin il identifie cette âme à la lumière elle-même qui devient l'essentiel de la peinture. Commencé dans l'atelier d'après des croquis sur nature, arrangé, composé, le paysage aboutit à s'installer dans un site avec une quinzaine de toiles auxquelles l'artiste travaille successivement en les changeant d'heure en heure. Conçu d'abord presque sculpturalement, par grandes masses décoratives, avec la préoccupation de bien exprimer la solidité matérielle du bois ou du rocher, le paysage se volatilise, devient fluide, n'est plus qu'une musique de couleurs, une caresse de lumières transparentes au travers desquelles on perçoit le site qui les prétexte, comme un thème de sonate reparaissant à travers ses variations. L'ancienne idée du *pittoresque*, trouvant un site intéressant lorsqu'il accumule des détails curieux, cède complètement à cet amour passionné de l'aération, de la clarté, des effets du soleil et du demi-jour. C'est là le grand trait caractéristique de l'histoire du paysage depuis Rousseau jusqu'à nos jours. Ainsi le réalisme se transforme, reflète toute la sensibilité moderne, et la peinture se délivre peu à peu de son caractère matériel pour arriver à une sorte d'immatérialité relative, sous l'influence de la musique qui prend le premier rôle dans l'histoire des arts modernes.

La constatation de cette tendance n'empêchera point de penser que le paysage de 1830 a peut-être été plus logique, plus véridique et plus durable que le paysage impressionniste. Il a considéré le « motif » comme un véritable « portrait de nature », et nous pourrions observer à ce propos ce que nous serons amenés à observer plus loin relativement au portrait de figure. Le paysage de 1830

a été assez peu soucieux de l'enveloppe atmosphérique et de la radiation solaire ; il a, avant tout, cherché à exprimer le côté sculptural d'un site, les plans, les volumes, la densité, l'aspect cubique des trois dimensions, et en effet un paysage est une sculpture, et c'est par là que nous nous en souvenons, bien plutôt que par tel ou tel effet de lumière. Dans notre mémoire, un site aimé apparaît revêtu d'une sorte de moyenne des effets solaires, qu'on pourrait appeler « la lumière des jours ordinaires » et c'est sa densité, sa structure qui restent surtout dans notre esprit. En faisant de l'effet lumineux, et autant que possible de l'effet insolite, original, subtil, le motif essentiel, l'impressionnisme a amoindri le style et le caractère, il a dépersonnalisé le site. Quand nous voyons sous un tableau de 1830 la mention « Route d'Arras à Douai », ou « Vue de Valenciennes », l'impressionniste est bien près de penser que cela n'a aucun intérêt artistique et qu'une photographie, un levé de plan, un cadastre peuvent seuls exiger ces précisions. Mais il méconnaît par là que cette désignation doit entraîner, pour le vrai peintre, l'évocation profonde de tel ou tel territoire français, restitué aussi fidèlement qu'un visage, et ayant son caractère spécial. Par contre, la plupart des paysages impressionnistes peuvent se passer n'importe où. Quand Monet indique « Peupliers au bord de l'Epte », ou Sisley « Bords du Loing », rien n'évoque l'Epte ou le Loing, mais simplement une qualité de lumière qu'on observe partout en Normandie, dans l'Ile-de-France ou dans l'Yonne. Les arbres, les cultures, sont peu reconnaissables. Tout se résout en une féérie chromatique d'où le dessin est presque absent, et l'œuvre pourrait porter la mention : « Etude de lumière entre dix heures et onze heures, ou

entre une heure et trois, sous le ciel d'ouest français. » Nous forçons l'exemple pour bien faire comprendre le renversement symétrique qui s'est produit, en soixante années, dans la façon d'envisager l'intérêt du paysage. Les paysagistes de 1830 eussent été aussi mécontents de cette appellation horaire et climatérique que ceux de 1890 de la précise mention de lieu ; c'était bien le portrait d'un lieu qu'ils entendaient peindre et faire reconnaître par tous ses détails, tout en tâchant d'en extraire une émotion générale, et sans doute l'avenir pensera-t-il qu'ils avaient plus profondément raison. Ils venaient d'une longue école d'art physionomique appliqué même aux « vues de villes» dont les vieilles géographies nous ont laissé de si admirables et si naïves gravures. Nous pourrons encore observer que cette dépersonnalisation du paysage a coïncidé à celle du portrait, traité de plus en plus comme un thème de lumière et de moins en moins comme une révélation de caractère personnel. Pour Rousseau et encore pour Courbet, qui fut un si merveilleux paysagiste-réaliste. un chêne était un être vivant et personnel, dont ils se fussent fait scrupule de changer la moindre branche. Et pour Corot lui-même, intermédiaire entre les deux conceptions, la vérité de ses paysages d'Italie et d'Ile-de-France ne résidait pas seulement dans la qualité atmosphérique, mais dans la soigneuse restitution du moindre détail. Par l'impressionnisme tout cela n'est plus guère qu'une fête de nuances, et il y a là un laisser-aller dangereux qui a conduit trop d'artistes actuels à ne plus respecter le caractérisme éloquent de la nature, à ne lui demander qu'une vague armature des feux d'artifice de palette, à en oublier l'émotion intérieure et à la dissoudre dans un souci exclusivement décoratif.

Chapitre IV

LES PEINTRES ACADÉMIQUES

Les idées et les dogmes de l'Ecole, leur évolution depuis Ingres. Le beau formel, le culte des Grecs et de la Renaissance considérés comme les modèles définitifs de l'art. L'attitude de l'Ecole dans le siècle à l'égard des innovations. Scheffer, Baudry, Hébert, Couture, Cabanel, Bouguereau, Gérome, Bonnat, Lefebvre, Constant, Carolus-Duran. Situation actuelle de l'Ecole devant l'opinion.

Avant d'examiner l'œuvre et l'influence des peintres de l'Ecole, il sera utile d'exposer les principes généraux de ce que nous appelons indifféremment l'académisme, l'Ecole ou la peinture officielle : car ces principes datent de la seconde Renaissance et le XIX^e^ siècle en a vu le désagrègement.

L'Ecole de Rome a été fondée au XVII^e^ siècle. En réalité elle a répondu à un besoin né dès le XVI^e^ siècle, époque à laquelle les peintres, sculpteurs et architectes de la seconde Renaissance italienne vinrent en France et, sous la protection des Médicis, fondèrent une sorte d'académie dont l'école de Fontainebleau fut le prototype. La conception hiérarchique d'un corps d'enseignement officiel de l'art répondait bien à l'autocratisme. L'idéal de l'Ecole fut analogue à celui de la littérature, alors admiratrice des Grecs et des Romains, au point de considérer la « Renaissance » de leur culte comme une nécessité, comme un triomphe sur la « Barbarie » représentée par les gothiques et les primitifs. Dès ce moment s'établit une conception

obstinée, celle de la négation de l'art chrétien et frank au profit de la résurrection des « belles lettres et beaux arts » venus du génie italo-romain et, à travers celui-ci, du génie grec. Le goût italo-romain régenta lettres et arts.

Tant que dura l'influence directe des hommes de la seconde Renaissance, émules ou élèves de Raphaël, de Michel-Ange, de Donatello, de Vinci, puis de Caravage, du Corrège et du Dominiquin, il n'y eut rien d'illégitime et de nuisible en cette persistante suprématie de l'idéal italien. Botticelli, l'Angelico, Mantegna, Masaccio, Gozzoli, furent laissés dans l'ombre où ils devaient rester pour ainsi dire jusqu'à ce siècle, mais enfin il y avait encore une grandeur dans l'influence de Primatice, des Carrache, de Jules Romain. Mais la décadence de l'école italienne s'accentua. L'inspiration fut remplacée par la science habile, la Renaissance païenne tua l'inspiration religieuse, la grâce raphaëlesque s'affadit dans l'Albane, la grandeur des temps de Michel-Ange, de Léonard, de Donatello, se flétrit dans l'éclectisme des Bolonais, et le XVII^e^ siècle vit le Bernin là où on avait vu Bramante et Michel-Ange. En plein XVIII^e^ siècle, l'étincelant génie décoratif de Tiepolo jeta une lueur suprême, et l'art mourut avec grâce en Guardi, en Longhi, en les deux Canaletto, à Venise : mais on ne l'écoutait plus, pas plus qu'on n'avait écouté Bronzino, Tintoret ou Véronèse.

Pourtant le prestige de Rome était si grand qu'on s'habitua en France à accepter aveuglément tout ce qui venait d'Italie comme le code même de la beauté. Nos gothiques étaient depuis longtemps considérés comme des barbares tout au plus curieux. La sensibilité et le génie septentrionaux n'étaient pas même soupçonnés. Jean Goujon, Germain Pilon, honorés par François I^er^ et Henri II, cédaient

le pas à la troupe de statuaires amenés par les Médicis. S'il y avait des artiste autochtones, ils vivaient obscurément en province et produisaient pour leur ville natale. Quand on fonda l'Ecole de Rome, ce fut précisément pour s'épargner les frais d'entretien de luxueux étrangers, et former des artistes français aptes à satisfaire les goûts royaux.

Il advint que les principes italiens dégénérèrent complètement dans l'emphase et le maniérisme, et que des artisans français créèrent des œuvres où se sentait le désir vivace de continuer la tradition nationale selon le génie anti-allégorique qui est le fond de la race gallo-franque. Mais ceux-là, comme les Le Nain, furent obscurs. Et ce fut une heureuse exception que la magnifique réaction des sculpteurs français de Versailles évinçant le Bernin et créant les chefs-d'œuvres du Parterre d'Eau et des Jardins. L'Ecole fut une véritable bureaucratie disciplinée où l'on gagna ses grades en acceptant à l'entrée un certain idéal. Cet idéal eut pour bases deux ou trois postulats. D'abord, que les Grecs avaient déterminé le modèle éternel de la beauté ; que la beauté proportionnelle est la seule valable ; que la représentation du corps humain est le plus beau but de l'art ; que s'il y a une beauté expressive compatible avec le dérangement des proportions, elle ne peut être permise que dans la représentation d'un certain nombre de sujets, comme un faune, un triton, Marsyas, Laocoon, etc..., tous sujets qui se trouvent dans les Grecs ; que le symbolisme et l'allégorie grecs sont les clefs de tout art, et que le réalisme est une hérésie, sinon comme détails, au moins comme but ; qu'il faut styliser, ennoblir, arranger la nature ; enfin qu'il faut mener une œuvre à son dernier degré de perfection, c'est-à-dire considérer le *fini* comme

une notion certaine. Ce furent là les axiomes du beau. Il faut leur en adjoindre quelques autres : le principal est que l'enseignement de l'art existe et est transmissible, qu'il y a une façon systématique d'enseigner le beau, même à des êtres non doués pour le comprendre. En effet, le beau consistant dans les proportions dont les Grecs nous ont donné les modèles immortels, il s'ensuit que le beau est non du domaine sensible, mais du domaine logique, et peut s'apprendre. Si l'on connaît bien les lois des proportions grecques et si on les reproduit fidèlement, si d'autre part on observe, touchant l'expression et les lois de composition, les préceptes donnés par les maîtres, on en est assuré d'avoir un talent honorable.

L'art étant organisé comme une corporation, avec maîtres, apprentis, privilèges, toute sa systématisation devait s'ensuivre. Allégorie et proportions, voilà l'Ecole entière. Elle distingua d'emblée entre les sujets et leur réalisation. Elle considéra l'idée en peinture comme un élément moral, et non comme une appropriation intime de la pensée à la matière. Née à une époque où le spiritualisme scolastique était tout puissant, l'Ecole s'habitua à considérer les idées comme des divinités régnant au-dessus de la vile matière faite pour leur obéir. Elle établit donc dès l'abord une série de sujets « nobles » et « vulgaires », avec l'autoritarisme de la dialectique. Comment l'Ecole, investie officiellement du droit d'enseigner, s'autorisant des Grecs et aussi, il ne faut pas l'oublier, du génie romain si militaire, si administratif, n'eût-elle pas acquis la certitude de son infaillibilité ? Elle se persuada aisément de sa mission de sauvegarder l'art contre « le mauvais goût » et cela lui inspira presque un fanatisme. Furent considérés comme « nobles » les sujets mytholo-

giques et religieux, ou ceux qui retraçaient des épisodes de l'histoire ancienne. On toléra aussi le portrait et la peinture d'histoire. Le paysage fut banni, et toute représentation des mœurs contemporaines fut considérée comme « basse » et rigoureusement proscrite.

Comme l'idéal grec était en somme sculptural, l'Ecole de peinture le vit à travers Raphaël et Michel-Ange, et elle admit un certain nombre de recettes picturales empruntées à ces maîtres. Mais on retrouve dans tout l'enseignement de l'Ecole cette origine sculpturale. Son nu est de la statuaire coloriée. Elle n'eut pas l'aveuglement de penser que les siècles se réfléreraient tous à l'idéal symbolique avec la même vision. Elle admit que sur ce thème on fit des variations, mais que ce thème s'en accommodât sans se modifier. C'est ainsi qu'elle construisit un formidable appareil de dogmes et de procédés ne laissant rien au hasard et au désordre, limitant inexorablement le domaine du beau dont elle gardait les portes.

On peut considérer l'Ecole comme une conception *a priori*, comme une hypothèse philosophique, comme un syllogisme du Moyen Age : elle a été un essai de certitude du beau, et les hommes qui l'ont composée ont été des fanatiques parce qu'ils s'imaginaient vraiment avoir trouvé un critérium. Et ce critérium avait pour lui les apparences de la vérité et un certain sens historique en s'appuyant sur le génie grec. L'Ecole s'est cru une mission, celle des moines sauvegardant le génie romain à l'époque franque. Elle s'est crue la conséquence nécessaire de la Renaissance, et elle a été constituée comme les systèmes logiques de cette époque. Elle a donc trouvé ses défenseurs ardents, et vécu d'un souffle de foi jusqu'en ce siècle où le criticisme n'a plus laissé

intact un seul de ses dogmes, et où alors, après Ingres, les académiques dégénérés n'ont plus eu que l'idée de durer, de profiter d'un antique renom, et d'entreprendre en face de l'esprit nouveau une politique de concessions.

Le jour où l'Ecole a épuisé, à force de les recommencer, les allégories païennes et les scènes héroïques, le jour aussi où elle a perdu de vue la véritable signification de l'art grec, ce jour-là l'Ecole a été sur la pente de la décadence et condamnée fatalement à mourir comme tous les systèmes non-évolutionnistes. Les grands Italiens savaient bien que l'art grec est le contraire d'un art dogmatique, qu'il est expressif autant que proportionnel, mouvementé, osé, sensuel, tout opposé à l'idée emphatique et solennellement glacée que les professeurs actuels en donnent aux débutants. Cette admirable, noble, passionnée Italie du XIV^e^ et du XV^e^ siècles vit dans les Grecs un grand exemple de liberté. Comme les gothiques, elle créa elle-même un mouvement intellectuel, tandis que la seconde Renaissance ne fit que traduire le goût allégorique et pompeux des lettrés. L'Ecole puisa là un fatal principe, celui d'imiter successivement les époques qui la précédaient.

Tant que dura l'amour et la forte connaissance de l'esthétique grecque, durant les XVI^e^ et XVII^e^ siècles, les œuvres de l'Ecole eurent une certaine valeur. Mais enfin le riche fonds des sujets antiques s'épuisa. La préoccupation du *joli*, qui avait envahi l'Italie et devait l'amener à sa complète décadence artistique, gagna la France. Les artistes du XVIII^e^ siècle commencèrent de considérer l'Ecole comme un stage nécessaire pour obtenir les honneurs ou les facilités de vie, mais avec la résolution secrète de faire, à leur maturité, des œuvres libertines

ou sentimentales propres à leur concilier la faveur de la mode. Au XVIIIe siècle, l'esprit libéral et frondeur, commençant de contester la majesté et la pompe officielles, tourna les mêmes épigrammes contre la hiérarchie de l'Ecole. C'est alors qu'on vit à l'Académie des peintres qui, après leur réception, produisirent des œuvres annonçant déjà les idées modernes.

Sous l'Empire, l'Ecole redoubla de rigorisme. Le culte exclusif rendu à l'ancienne Rome raviva l'esprit scolastique ; il y eut un dernier effort pour limiter l'art aux dogmatismes. On vit en David à la fois l'apogée des principes proportionnels et l'expansion d'un réalisme qui nous le rend aujourd'hui plus précieux. Et enfin le romantisme éclata.

L'effort de l'Ecole dans le XIXe siècle aura consisté à essayer de conserver sa dignité de gardienne d'un certain Beau national. Issue du régime autocratique, constituée en corporation, elle était directement atteinte par la révolution sociale. Il lui restait à imposer sa présence par une idée fondamentale et inattaquable. Or, cette idée était anti évolutionniste. Il était donc naturel que l'Ecole fût dépassée de toutes parts. Comme elle occupait la situation la plus enviable, elle tint à résister. Dès lors, elle se résolut à des concessions successives. Elle admit partiellement, avec précaution et de mauvaise grâce, des innovations que son excommunication n'eût pas empêchées de se produire. Elle s'appliqua à s'annexer avec hypocrisie les nouvelles tendances, à montrer qu'elle ne s'opposait pas à l'évolution, mais en se réservant le droit de la diriger, et elle affecta de croire qu'elle restait le suprême tribunal, surveillant les écarts de jeunes audacieux. Du moins une partie de ses

membres prit cette attitude, sentant bien qu'elle était urgente, et que le vieil idéal du nu et de la draperie n'allait plus suffire. L'autre partie, certaine du prestige que les décorations et les institutions gardent dans l'esprit des Français, s'opposa violemment à toute nouveauté et cria au sacrilège. Chez elle, à Rome, et à l'école des Beaux-Arts, l'Ecole maintint l'enseignement que Lebrun eût pu y donner en ressuscitant. Elle devint dans l'évolution du siècle un point fixe, un centre de réaction hostile, soit par conviction, soit par intérêt. Elle s'identifia ainsi aux adeptes d'une hypothèse philosophique dépassée par les faits. C'est ainsi que, dans son amour du nu, elle établit des canons plus rigoureux que ceux de Praxitèle, et qu'elle arriva à créer une sorte de femme-type n'ayant aucune caractéristique de race, et composée d'un certain nombre de formes empruntées non à la vie, mais aux maîtres classiques. Déjà Ingres remontait, avec tout son génie et sa réaliste et vivante vision, jusqu'à l'imitation de Raphaël. Les académiques de moindre talent renchérirent encore, et c'est ainsi qu'ils arrivèrent à dessiner invariablement cette créature bizarre qu'on pourrait appeler « la femme de l'Ecole » et qui n'existe nulle part. On la retrouve dans toutes les académies d'Europe. C'est un type international, et ce qui caractérise l'École, gardienne soi-disant de l'art et du goût national, c'est que toutes les académies du monde enseignent dans le même ordre à faire le même tableau avec les mêmes recettes.

Possédant un dessin uniforme, l'Ecole ne pouvait manquer d'avoir aussi un coloris uniforme. Elle eut ses procédés transmissibles : peignant dans l'atelier, elle s'habitua à un coloris sombre, à de lourdes ombres bitu-

mineuses, sans vibration, destinées uniquement à faire valoir les parties éclairées. Elle chercha de moins en moins à exprimer le volume des corps, leur consistance, que l'on ne perçoit bien qu'en plein air et en mouvement. Elle s'attacha à trouver la perfection du dessin dans l'imitation minutieuse du plus petit détail, sans tenir essentiellement compte des grands plans, des grands mouvements. Son idéal de dessin, guidé par le désir de la pureté mal comprise, devint exact, sec et pauvre, presque graphique comme un plan d'architecte. Ainsi dégénéra le superbe dessin, si ample et si vivant, des Vénitiens. On put arriver à ce prodige déplorable, de pouvoir peindre, sans sortir d'une chambre et même sans voir une femme nue, une Biblis ou une Daphné *par cœur*, en peignant tout, même le paysage, d'après des recettes, et on trouva que c'était là le comble de l'idéalisme !

L'Ecole, dans la composition, transporta les mêmes erreurs. Là elle fut bien forcée d'admettre l'évolution des genres, mais elle prétendit apporter là les « idées élevées » et la « poésie ». Elle s'en tint d'abord aux sujets d'histoire grecque et romaine, à l'interprétation d'Homère ou de Racine, et de 1750 à 1820 ce fut une profusion de grandes toiles déclamatoires où s'exposaient les défauts les plus criants : ces scènes quasi-historiques ne valaient ni par la vérité des paysages, des accessoires, des costumes, ni par la vérité des mouvements, ni par l'observation ethnologique. C'était des modèles drapés, réunis en des attitudes théâtrales, groupés sans entente décorative, avec des premiers plans vides où, pour les remplir, on peignait des armes jetées ou des objets. Dans les batailles officielles, commandées par l'Etat, le roi ou le prince vainqueurs étaient énormes, calmes et souriants

sur des chevaux fougueux empruntés aux frises du Parthénon, et la bataille s'apercevait vaguement dans le fond. Lorsqu'il fallut en venir aux personnages modernes, l'Ecole ne songea pas à étudier leur psychologie : cette étude ne lui semblait légitime que dans le portrait. Elle continua, toute à son souci d'*ennoblir*, à faire poser des modèles, et à faire sentir sous l'habit contemporain les musculatures dessinées selon son idéal de proportions. Les réalistes ont trouvé naturel, comme Titien ou comme Velasquez, de faire poser des hommes dans l'attitude de leur fonction, ils ont complètement supprimé le modèle et fait poser l'ouvrier, le boulevardier ou le paysan selon leurs sujets. Mais l'Ecole considéra une telle recherche de la vérité comme « basse ». C'est ce qui donne à ses compositions modernes leur aspect froid, emphatique, apprêté et factice, c'est ce qui les rend si agaçantes par leur fausse science, leur préoccupation de l'ordre, leur agencement de groupes s'équilibrant à droite et à gauche, toute cette géométrie qu'on ne voit pas dans la vie et que les figurations des théâtres ont imitée si ridiculement. Au moment où le jeune romantisme se leva en s'écriant, selon l'apostrophe fameuse : « Qui nous délivrera des Grecs et des Romains ? », ce ne fut pas contre Racine ou contre l'art hellénique qu'il se leva, ce fut contre les tragédies ennuyeuses de l'Empire, contre la poésie pseudo-virgilienne de Delille, en un mot contre la parodie d'un beau passé ne servant plus qu'à excuser des médiocres.

Le *fini* était une notion stérile, une erreur, car il n'y a d'œuvre d'art valable et durable que si elle se prête à des interprétations et à des suggestions successives, c'est-à-dire si le spectateur l'achève en lui-même. Le *ton local*

Photo Giraudon

E. Delacroix. La Liberté guidant le Peuple
Musée du Louvre

Photo Gtraudon

TH. ROUSSEAU. SORTIE DE FORÊT A FONTAINEBLEAU
Musée du Louvre

était, techniquement, une erreur. La *composition* était au rebours de celle que nous offre la vie. A ces fautes, l'Ecole en joignit deux autres. La première fut son symbolisme, qu'elle ne renouvela pas, et qui devint vide de sens, car les symboles se transforment avec les âges, et même si nous conservons le symbolisme grec comme type d'un langage poétique, c'est à condition de nous l'assimiler, et de voir dans Apollon ou Vénus autre chose que ce qu'y voyaient les allégoristes du XVII^e siècle. La seconde faute fut celle d'une fausse mysticité qui engagea l'Ecole à abandonner la couleur, à la considérer comme un élément *sensuel*, propre à être inféodé à la ligne. Elle en vint à une peinture grise, noirâtre et pauvre, à ce qu'on eut la folie d'appeler la *chasteté de la couleur* ! A l'élément païen s'adjoignit ainsi un élément de pruderie, une étrange retenue. On considéra même les Vénitiens comme trop sensuels, on s'éprit de couleurs ternes, et la peinture d'académie en arriva à la complète anémie en s'imaginant qu'elle touchait au style et à la pureté.

Les tableaux d'Ary Scheffer donnent bien l'exemple de cet ensemble de sophismes. Certains intéressent par une expression assez concentrée, et comme c'était un religieux sincère, cette pauvreté et cette sécheresse convinrent assez bien à son idéal ascétique. Mais que dire des élèves d'Ingres ? Sauf Amaury Duval, qui fut un délicat, qui a laissé de fines décorations et des écrits intéressants sur l'art, sauf Chenavard, qui fut un intellectuel plutôt qu'un peintre, Ingres n'a créé que des médiocres, car Chassériau se sépara de lui pour se tourner vers Delacroix sitôt que fut éclose sa haute personnalité. Que dire de Delaroche, sinon qu'il est insupportablement déclamatoire et mièvre?

A la vérité, les quelques beaux peintres académiques de ce siècle le furent pour ainsi dire malgré l'Ecole ; leurs défauts viennent d'elle, et leurs qualités viennent d'eux-mêmes. C'est ce qu'on pensera équitablement de Couture, qui eut de fortes qualités, une science sérieuse, un certain style, en de beaux portraits. C'est aussi ce qu'il sera juste de dire de Paul Baudry (1826-1886) trop oublié aujourd'hui, et qui fut un décorateur remarquable, bien que sans originalité. Baudry et Couture rappellent constamment les maîtres, ils n'ont rien apporté de personnel, ils ne donnent jamais la sensation du nouveau, mais au moins faut-il reconnaître en eux une science qui n'a rien des faux étalages de virtuosité que l'Ecole devait tenter plus tard pour essayer de paraître moderne.

Nous retrouverons parmi les Orientalistes et les Décorateurs Théodore Chassériau, qui est un des plus grands peintres du XIXe siècle et un des plus curieusement situés entre le classicisme et le romantisme. Et c'est parmi les Portraitistes que nous retrouverons Elie Delaunay ; on comptera également dans ceux-ci Ernest Hébert, qui est une des gloires de l'Ecole, une des plus authentiques. Hébert a aussi créé de belles œuvres religieuses d'un sentiment assez voisin de la délicate gracilité des quattrocentistes. Mais il faut dire que l'effort de l'Ecole a été de revendiquer pour sa gloire bien des hommes qui, de leur vivant, n'ont été vus par elle qu'assez mal, ou qui l'ont quittée à l'époque de leur maturité. C'est ainsi que nous ne solidariserons pas avec ses théories l'œuvre de Henner, que nous retrouverons parmi les Idéalistes, ni celle de Jean-Paul Laurens, que nous étudierons parmi les peintres d'histoire et qui n'a cessé d'évoluer vers une vision plus large et plus généreuse. D'ailleurs, l'Académie est main-

tenant en pleine désagrégation, elle compte dans ses membres les hommes les plus variés, et elle a perdu successivement presque toutes ses prétentions antérieures, la cohésion de ses doctrines. Elle n'est plus qu'une sorte d'association honorifique et de contrôle administratif.

Le second Empire fut pour elle une période de grande faveur, qui se prolongea jusqu'en 1880 environ. C'est de cette époque que datent les œuvres de Cabanel (1823-1889), qui montra une affectation et une fadeur déplaisantes. Ses décorations du Panthéon, retraçant l'histoire de saint Louis n'obéissent en rien à l'esprit décoratif. Bouguereau, indifférent à toute l'évolution moderne, a refait le même tableau durant quarante ans. De telles œuvres sont aussi loin d'Ingres et des maîtres que possible : elles sont véritablement décadentes, malgré les prétentions de leurs auteurs à préserver le goût public et à morigéner la décadence prétendue qui les environne.

Si la peinture d'Hippolyte Flandrin fut terne, du moins fut-elle estimable, sincère, et mérita-t-elle par la gravité et la foi de son auteur d'inscrire à Saint Germain-des-Près une des dernières pages honorables de la peinture religieuse. Que dire de Glaize, de Barrias ? Et comment n'être pas déconcerté devant la renommée viagère d'un Gérome? (1824-1903). Son *Combat de coqs* parut un réveil de grâce antique après l'outrance romantique, comme la *Lucrèce* de Ponsard. Il oscilla dès lors entre l'orientalisme, l'histoire et la peinture anecdotique. Dessinateur correct, habile à composer, capable d'un certain sentiment dramatique, apportant à l'évocation de la vie antique une certaine connaissance de l'archéologie, Gérome parfois outrepassa l'étroit dogmatisme académique. Mais son coloris était pauvre, et sa sécheresse grandissante excluait de

plus en plus la vie picturale. Sa sculpture valait mieux, et son *Aigle expirant* érigé sur le champ de bataille de Waterloo sauvera son nom de l'oubli. Cet artiste combatif, le plus âpre ennemi de l'impressionnisme, n'aura été que le dernier représentant du petit groupe néo-pompéïen qu'avait fondé, avec plus de grâce, Hamon, (1821-1894) artiste délicat suivi par des médiocres comme Gustave Boulanger, Emile Lévy ou Jean Aubert.

Quant à l'œuvre de Léon Bonnat, elle se divise en deux parties : les portraits, bien dessinés mais d'un coloris déplaisant, et les compositions. Celles-ci sont détestables, de l'avis même de bien des admirateurs de l'artiste, qui, homme de caractère probe, sagace collectionneur, devint le portraitiste officiel des chefs d'État sous la troisième République.

Il faut noter en Olivier Merson et en son fils, Luc-Olivier, des qualités louables, une certaine distinction ; en Ferdinand Humbert un style mélancolique, un coloris harmonieux ; en Paul Dubois, peintre et sculpteur, un artiste savant, noble et expressif ; en Antoine Vollon, (1833-1900) il faut saluer un beau tempérament de peintre à la manière sombre, qui fit de belles figures robustes et de somptueuses natures mortes. Enfin, en notant les compositions parfois louables de Fernand Cormon (1845-1922) sur l'âge préhistorique, il faut en venir à des peintres d'académie qui ont voulu donner l'illusion du modernisme tout en restant des élèves brillants de l'école. Roybet témoigne d'une habileté incontestable, mais d'une grande vulgarité, dans ses scènes de genre Louis XIII. Nous retrouverons dans les orientalistes Benjamin-Constant, qui eut une grande réputation mondaine, peignit des portraits théâtraux ou officiels, et se montra un virtuose agréable, sans

sérieuse originalité. Enfin, Carolus-Duran, (1838-1912) dans la première période de sa vie, fit de beaux morceaux réalistes, l'*Accident*, la *Femme au gant*, le *Portrait équestre de Mlle Croizette*, qui présageait un vrai beau peintre. Mais il semble qu'avec le succès ce peintre se soit laissé aller à la facilité. Devenu le portraitiste de la riche bourgeoisie, il la peignit dans une sorte de style pseudo-espagnol, et il composa quelques regrettables toiles, notamment un plafond au Louvre, qui est une mauvaise parodie des Vénitiens. Ces œuvres tapageuses ont fait déméríter l'artiste tandis qu'il y gagnait la faveur du public facile à étonner.

Nous bornerons là l'énumération des gloires d'Institut : elles pourraient s'accompagner d'une nomenclature nombreuse d'artistes secondaires, mais ce serait sans intérêt dans un ouvrage qui ne prétend que préciser les grandes lignes d'une époque.

Nous ne saurions dire autre chose par exemple de Gabriel Ferrier, François Flameng, Raphaël Collin. Jules Breton eut du moins un sentiment délicat.

L'Académie à l'heure actuelle, est complètement mélangée. Elle reste homogène dans son enseignement de Rome et de Paris, elle y continue, sous la garantie de l'État, son rôle d'enseignement systématique de l'art, et elle influence toutes les jeunes consciences qui s'adressent à elle soit par respect traditionnel, soit par désir de profiter des avantages de carrière qu'elle offre à qui l'écoute docilement. Mais elle a perdu presque tout son prestige dans le public et à l'étranger, et le nombre des artistes qui veulent s'en écarter grandit de plus en plus. Les concours et leurs sujets poncifs sont tous les ans l'objet des plaisanteries de la presse. L'École reste protégée par l'État à cause de son vieux

renom, et parce que la routine est une force éternelle ; l'État serait très embarrassé s'il lui fallait reconstituer sur des bases nouvelles un enseignement moderne de l'art. De plus, les membres de l'Institut sont de hauts dignitaires qu'on ne saurait priver de leurs droits acquis. Mais ceux qui les remplacent peu à peu, tout en se conformant apparemment aux antiques préceptes, témoignent malgré tout d'un esprit plus libéral. Et l'État, dont les commissions des beaux-arts se renouvellent aussi, en même temps qu'il voyait admettre Besnard, Henri Martin, Ernest Laurent, René Ménard et Forain à l'Institut, a encouragé des artistes que l'École continue à honnir. Il n'en est pas moins vrai que les peintres académiques encombrent les musées, ont les plus enviées distinctions et représentent officiellement la gloire française devant l'étranger, alors qu'en réalité ils ne sont qu'un clan restreint, vivant sur une réputation périmée, et ne représentant guère l'âme nationale. Ils n'ont rien inventé, et les meilleurs d'entre eux ne sauraient présenter un tableau dont on ne retrouvât la technique et le style dans les maîtres de jadis. Issus d'une théorie rétrograde, ils ont tourné le dos à leur temps, et il les laisse derrière lui.

Chapitre V

LES RÉALISTES ET CARACTÉRISTES

Les idées réalistes dérivées de l'influence de Delacroix. — Courbet et le mouvement contre les idées de l'Ecole. — Manet et la recherche de caractère moderniste. — Le beau expressif opposé au beau formel. — L'influence de Manet crée le style de l'illustration moderne, avec Daumier, Gavarni, Guys, Degas, Raffaelli, Forain ; Bastien-Lepage et le réalisme anecdotique. — Les contemporains : Ribot, Roll, Lautrec, etc.

« Vous êtes le premier dans la décrépitude de votre art », écrivait Baudelaire à Manet. Cette décrépitude, le grand poète la voyait dans l'académisme issu d'Ingres, et les académiques l'imputaient aux élèves romantiques ou réalistes de Delacroix. Ingres et Delacroix, qui se détestaient, et qu'on opposait l'un à l'autre, sont aujourd'hui réconciliés dans notre admiration, et nous apercevons que leurs disciples ont été également médiocres. Du côté d'Ingres, école morte, qu'un génie ne ranimait qu'en lui seul. Du côté de Delacroix, non pas étude du vrai vivant, telle que Géricault l'avait conçue, mais expression désordonnée, discordante et faussement littéraire de la personnalité, pastiche et défroque des Vénitiens et de Rubens.

Cependant Delacroix détermina moins ce romantisme factice qu'un réalisme. Peintre d'histoire et d'orientalisme, peintre de tragique moderne, Delacroix était encore, en plus de ses dons de décorateur et de lyrique, un réaliste intense, et, comme tous les très grands artistes, faisait

jaillir l'héroïsme et le drame de l'observation large mais scrupuleuse du vrai. Tandis que certains peintres s'attacheront à son romantisme, à sa composition, d'autres s'attachent surtout à ses audacieuses qualités de vérité, à sa puissance sobrement expressive, et les retiennent uniquement, en attachant peu d'importance aux sujets. Durant la période qui sépare le premier romantisme du second, les peintres s'inquiètent du scrupule de la vérité, qui leur apparaît la plus sûre garantie. Tandis qu'Ingres, puis ses disciples, s'en tiennent aux sujets mythologiques ou religieux, au nu, à la draperie ; tandis que les successeurs de David continuent paisiblement à peindre des scènes grecques ou romaines, des Brutus, des Virginia, des Clytemnestre ; tandis qu'Ary Scheffer témoigne, dans ses tableaux religieux, d'une âme délicate trahie par son dessin timide et sa laide couleur ; tandis que Géricault — la plus grande perte que l'art français ait faite — révèle son génie et disparaît trop tôt pour imposer son exemple il semble que l'Académie, vaincue par le mouvement romantique, veuille lui emprunter certains éléments, se résigner au tableau d'histoire. Paul Delaroche apparaît comme un curieux compromis entre l'École et Delacroix, dans ses tableaux à la fois pompeux et ternes ; mais il n'arrive, étant un médiocre, qu'à habiller de costumes historiques des modèles d'atelier, sans caractère et sans vérité, et il se révèle très inférieur par exemple, dans le même sens, à Eugène Devéria, en qui revit, parallèlement à celle de Delacroix, l'influence décorative des Vénitiens. A ce moment, la jeune génération redoute que le romantisme n'ait servi qu'à créer en Delaroche un poncif nouveau, ne valant pas mieux que ceux de l'École. Elle retrouve dans le théâtralisme de Delaroche les formules

d'ateliers de Rome, les attitudes sans vérité, la fausse distinction, la science réduite à l'imitation des détails et incapable de puissants ensembles, la lumière artificielle, tous les défauts que David lui-même, le seul peintre vraiment grand de l'académisme, n'a pas évités. Si David fait des portraits bien supérieurs à ses compositions, si Ingres en a fait aussi de bien plus beaux que ses allégories, si Delacroix lui-même a peint l'esclave nègre des *Femmes d'Alger* ou les cadavres du *Massacre de Scio*, c'est en remontant au réalisme des maîtres, dont précisément Goya vient de donner en Espagne une si généreuse et si neuve interprétation. On pense à lui, à Franz Hals, à Rembrandt. Et c'est cette préoccupation qui attire le succès et l'approbation de toute une génération aux premiers tableaux d'un magnifique ouvrier qui se lève en face de Delaroche, de Couture, des élèves d'Ingres.

Courbet (1819-1877) n'est pas « un intellectuel ». Il ne comprend rien aux allégories mythologiques et aux symboles de l'École qu'il appelle « des rébus ». Il ne comprend guère davantage les compositions romantiques, légendaires ou tragiques, qu'il appelle « de la littérature peinte ». Il est uniquement un peintre, décidé à ne peindre que ce qui se voit, et à borner là son effort. » Je n'ai jamais vu d'hommes ailés, dit-il brutalement, et par conséquent je ne peindrai jamais un ange ». Il ne cache pas son dédain pour les discordes des classiques et des romantiques Son esprit vigoureux se contente d'une logique populaire : mais il s'en faut pourtant que Courbet n'ait produit que de savantes copies de la vie. Si son esprit est peu orné, ou plutôt affecte, par théorie, de rejeter toute idéologie qu'il pense intruse dans la peinture, son caractère et sa sensibilité sont affinés. Courbet

est un violent, un tourmenté, un robuste, né avec le tempérament d'un révolutionnaire et d'un chef de parti, ce qui le mènera d'ailleurs à être membre de la Commune après avoir refusé, en républicain, la croix offerte par Napoléon III. Il y a en lui une sorte de passion sombre, qui est son romantisme personnel et qui l'empêche de faire dégénérer son art en une imitation adroite et stérile. On trouve dans son œuvre beaucoup plus de poésie qu'il ne semble le savoir et le désirer.

Les idées apparemment étroites de ce grand virtuose peuvent nous choquer aujourd'hui, de même que celles de Manet, son successeur direct. A l'époque où il les exprima, elles furent salutaires. La technique originale était gravement compromise dans les deux camps des peintres de figures ; les uns peignant des scènes fantastiques et déclamatoires avec des oripeaux du Moyen-Age ou de l'Orient, les autres affadissant la peinture idéaliste, religieuse ou mythologique. La vigoureuse réaction de Courbet fut donc précieuse, en redonnant aux peintres le goût de la belle matière, de la belle couleur, l'amour du vrai, en les détournant de la recherche excessive de sujets prétentieusement symboliques ou romanesques. Courbet se montra le digne héritier des grands peintres du XVI siècle et du XVII siècle en réalisant des morceaux comme son propre portrait (*l'Homme à la ceinture de cuir*), *le Jeune homme blessé*, *l'Enterrement à Ornans*, *l'Après-midi à Ornans*,*l'Atelier*. Ce sont de purs chefs-d'œuvre, d'une coloration puissante, d'une chaude lumière, d'un dessin robuste, d'un style sobre et tragique. *L'Atelier* notamment est une des plus belles toiles qu'on ait jamais peintes. C'est le réalisme dans ce qu'il a de plus captivant, rehaussé par la magnificence de la couleur et de la matière,

le réalisme comme l'ont compris les Hollandais, les beaux Espagnols. Courbet s'affirme là un classique de la grande tradition. *L'Enterrement à Ornans*, peut-être considéré comme un exemple de science sérieuse. Son paysage large et triste, ses hautes figures drapées de noir, ses étonnantes études psychologiques de figures, sont dignes des plus parfaites pages modernes de Flaubert, et correspondent assez exactement à l'impression que *Madame Bovary* produisit dans les lettres françaises en face du roman sentimental. Les deux figures de *l'homme à la ceinture de cuir* et de *l'Homme blessé* atteignent au beau style de Van Dyck, et rappellent aussi Delacroix par la fougue concentrée. Un tel peintre n'eut rien de commun avec le réalisme qu'on a pu voir depuis. Il voyait *vrai* et non *exact* ; son œuvre n'est pas une photographie peinte, une copie sèche, adroite, inutile, des détails apparents. Elle est baignée de lumières dorées et d'ombres chaudes, elle offre de larges aspects, elle émeut par la maîtrise superbe. Moins heureux dans l'expression de la féminité, que son lourd génie comprenait mal, Courbet n'a fait que des nudités épaisses, par crainte de céder au désir du « joli » qui amenait les académiques à colorer de tons roses et fades leurs figures de femmes impersonnelles. Encore faut-il penser, en voyant ces nus de Courbet, à ceux de Rembrandt, qui sont aussi plus beaux par le caractère que par la forme. Courbet eut le bon sens d'être d'accord avec ses idées et de ne point tenter des « sujets » pour lesquels il n'était pas fait. Ses paysages sont très particuliers. Il affectionna les lumières verdâtres que tamisent les feuillées épaisses, les sites rocheux où coule un ruisseau, ou passent les chevreuils, et le *Combat de cerfs* la *Remise des chevreuils*, resteront des œuvres

d'une grande vérité, où la largeur du dessin âpre s'allie à une coloration très fine. Il ne pressentit pas au même degré que Théodore Rousseau ou que Daubigny le champ immense que l'étude du plein-air allait offrir au paysage ; pourtant il eut moins qu'eux le sens décoratif des silhouettes, et davantage le souci des reflets, des influences réciproques des couleurs, et il excella surtout à faire comprendre la qualité des atmosphères. On a réellement des sensations de fraîcheur ou de chaleur lourde devant certains de ses paysages. L'œuvre entière de Courbet, telle qu'elle nous apparaît avec le recul du temps, conquiert par sa constante impression de puissance, par les dons qui y éclatent. Assurément elle n'invite à aucune pensée élevée ou rare. Mais elle est belle par la santé, par la force, par la sincérité large.

Il y avait en Gustave Courbet une certaine pesanteur, un amour des colorations sombres, qui se référaient un peu trop aux Hollandais et à Delacroix, quelque chose aussi qui, tout en étant romantique et réaliste, sentait plus le musée que la vie directe. Un autre peintre allait naître, qui devait avoir la gloire de clarifier ces tendances et de leur ajouter une saveur, une vivacité toutes françaises. Tandis que Courbet, applaudi par sa génération, scandalisait l'Ecole, tandis que Couture rendait à celle-ci un peu de prestige par la réelle valeur de sa technique, dans l'atelier même de ce peintre au caractère acariâtre débutait un jeune élève qu'il en excluait bientôt pour son excessive indépendance. Edouard Manet commençait de peindre. Il allait révolutionner son époque, pousser le réalisme bien plus loin que Courbet, et inventer le *caractérisme* en renouvelant ainsi tout l'art moderne.

Manet (1832-1883) fut profondément influencé par

Courbet, mais surtout par les Espagnols, puis par Hals. Il avait horreur des exagérations romantiques et non moins horreur de l'école de Rome. Néanmoins, c'était un caractère profondément différent de celui du peintre d'Ornans. Elégant, spirituel, travailleur acharné avec l'allure d'un boulevardier, très épris de la grâce féminine, Manet était un esprit combatif, mais aussi ouvert à la musique et aux lettres qu'à la peinture. Il lia vite amitié avec des écrivains, Zola, Goncourt, qui commençaient alors de réagir contre l'art « idéaliste » du roman vertueux, et ces amitiés le poussèrent à chercher une peinture nouvelle, en quittant le passé bien plus encore que ne l'avait fait Courbet. La première manière de Manet fut sombre, et très directement soumise à Goya. C'est dans la manière de ce grand homme qu'il peignit de nombreuses scènes de tauromachie, des guitareros, des danseuses espagnoles. Le *Toréador tué* reste le plus beau morceau que Manet ait peint à cette époque. Puis ses souvenirs d'Espagne et d'Italie le conduisirent à peindre quelques morceaux religieux, le *Christ insulté*, le *Christ aux Anges*. Enfin, préoccupé de simplifier complètement le modelé, les détails, et de rechercher un caractère absolument moderne, en restant toutefois relié aux maîtres aimés, comme Jordaens ou Hals, Manet, à trente ans, peignit l'*Olympia*, cette œuvre curieuse et forte qui plut tant à Baudelaire. Elle nous offre aujourd'hui un intérêt plutôt historique : c'est une date dans l'histoire de la peinture française. On ne peut l'apprécier impartialement qu'en se rendant bien compte de l'immense effort qu'elle représentait à une époque où l'académisme avait englobé la peinture romantique dégénérée, régnait en maître dans les salons, excommu-

niait tous ceux qui refusaient d'accepter ses dogmes, et imposait à la presque totalité du public le prestige de son autorité officielle. Manet était considéré comme un mystificateur ou un fou, et sa vie n'allait plus être qu'un combat incessant, une série de refus aux Salons, d'injustices, de railleries dans les journaux. L'*Olympia* est une œuvre discutable, mais où on trouve la marque d'une belle volonté, le désir d'un dessin dédaigneux du petit détail adroit, le désir d'établir de grands plans, des valeurs justes, avec une vigueur et une franchise dignes des anciens maîtres.

A partir de cette œuvre, Manet fut célèbre. C'est-à dire qu'il fut l'homme le plus attaqué de Paris, mais aussi celui vers qui se tournèrent tous les jeunes peintres désireux d'indépendance et de nouveauté. Progressivement Manet éclaircit sa palette, quitta les sujets espagnols et osa peindre des personnages modernes, qu'il mêla même à des femmes nues dans le *Déjeuner sur l'herbe*. Pour le moment, il se préoccupait avant tout de faire admettre dans la peinture des sujets pris autour de lui dans la vie courante, c'est-à-dire de remonter violemment contre le préjugé de la « noblesse » qui condamnait la reproduction des mœurs contemporaines à rester dans les limites de la vignette, de l'illustration de journal. A cela Manet apporta tous ses efforts pendant la première période de sa carrière, et sur ce point il marcha d'accord avec Flaubert, Baudelaire, Goncourt et Zola, qui faisaient dans les lettres une révolution semblable. C'est dans cette idée que Manet peignit ses principales toile, le *Balcon*, le *Liseur*, le portrait du graveur *Desboutin*, *l'Exécution de Maximilien*, les portraits de l'acteur *Rouvière* et du chanteur *Faure* dans le rôle d'Hamlet, les *Mendiants en*

voyage, *le Bon Bock*, qui trouva grâce devant le public, le *Fifre*, et tant de natures mortes, d'études, de marines où éclate une merveilleuse organisation d'artiste. Il faut y ajouter de petites toiles comme la *Musique aux Tuileries*, le *Bal de l'Opéra*, où s'agitent une foule de figures de petite dimension d'une étonnante justesse, les portraits de *Zola* et de *Rochefort*, des pastels de femmes, le grand portrait en pied de Berthe Morisot. Dans tout cela, Manet apparaît un peintre épris de réalité et de force, tout en restant fantaisiste, souple, nerveux, et très français par sa façon d'arranger, de présenter, de mettre en scène les figures et les objets. Sa franchise est toute classique, mais selon le classicisme net et simple des Jordaens, des Hals, des Rembrandt. Il peint par larges touches, hardiment, par oppositions vives d'ombres et de lumières, avec de fortes préparations et une magnifique matière. Il dessine avec la constante préoccupation de donner la sensation du volume des corps plutôt que des détails de leur costume ou de leur anatomie : c'est un *peintre du mouvement* doué d'une façon saisissante. Enfin, il excelle à exprimer les diverses matières qu'il peint, chair, drap, porcelaine, linge, fleurs. Le *Déjeuner*, à ce point de vue, est d'une variété magistrale. Quant aux sujets choisis par Manet, on peut dire qu'ils ont créé la peinture moderne et déterminé la nouvelle orientation du style. Il a été le plus personnel initiateur de la *beauté de caractère*.

Il a eu le courage d'aimer son temps, de le trouver digne d'intérêt ; il s'est évadé du cercle tracé autour des peintres par la « beauté linéaire », les condamnant à chercher indéfiniment dans le nu et l'allégorie des combinaisons de proportions. Il a compris la beauté qui sort de

l'observation profonde du caractère individuel de tout être, comme Rembrandt l'avait compris génialement à son époque. Il a, enfin et surtout, en assumant les fureurs de toute une école, en n'étant jamais payé de son travail que par la raillerie, en étant attaqué violemment depuis ses débuts presque jusqu'à sa mort, donné un exemple d'individualisme superbe, ouvert une route, aidé toute une génération à passer, contribué à ruiner le prestige académique au profit du relèvement de la tradition nationale. Mais il ne faut pas dire, comme on l'a perfidement insinué, que Manet a eu la valeur d'un initiateur en ne réussissant pas personnellement à faire des choses complètes. Il est vrai qu'il a passé une partie de sa vie à chercher, qu'il a dû se défaire de l'influence des Espagnols, qu'il a tâtonné, qu'il a dû inventer de toutes pièces sa seconde manière, et qu'on lui a créé toutes les difficultés possibles. Mais il a quand même réalisé des chefs-d'œuvre et il suffirait à sa gloire d'avoir réuni tous les mérites que nous venons d'examiner. Son œuvre est celle du plus grand peintre français de ces soixante dernières années.

Substituer le *caractère* au *beau proportionnel* comme principe esthétique, voilà le sens le plus net de l'œuvre de Manet, voilà en quoi, issue de celle de Courbet, qui venait elle-même de maîtres antérieurs, elle s'est infiniment élargie et a pu créer une ère nouvelle, alors que les audaces de Courbet ne portaient que sur quelques points. Voilà pourquoi, enfin, l'académisme a longtemps contesté les sujets de Manet bien plutôt que sa technique : il sentait bien que la technique de Manet était, au fond, classique, mais que le grand danger était dans cette nouvelle position du problème du Beau.

Une des conséquences nombreuses de l'œuvre de Manet,

Photo Giraudon

J.-B. Corot. L'Étang de Mortefontaine
Musée du Louvre

Photo Giraudon

G. COURBET. L'ATELIER

et non des moindres, a été de créer l'illustration moderne telle que nous la concevons aujourd'hui, intimement associée à la psychologie du roman. Les illustrateurs romantiques avaient été brillants. Tony Johannot, Célestin Nanteuil, d'autres encore, aboutirent à la belle œuvre fougueuse et décorative de Gustave Doré (1833-1883), qui réalisa, avec *Don Quichotte*, *Roland furieux*, *l'Enfer* et l'*Espagne*, des merveilles, alors qu'il fut médiocre peintre et sculpteur. Mais la forme réaliste et caractériste de l'illustration actuelle date de Manet et de Daumier. Honoré Daumier (1808-1879) n'avait été connu que comme un grand dessinateur satirique, cruel observateur des mœurs, caricaturiste politique d'une verve tragique, jusqu'en ces dernières années où l'on a pour ainsi dire découvert sa peinture, la foule des petites toiles admirables qu'il peignait dans les rares loisirs que lui laissait son métier de lithographe. Ces toiles sont de nature à placer Daumier parmi les grands peintres du XIXe siècle. Elles contiennent tous les dons d'observations amère et profonde, toute la science de ses dessins, et elles y joignent l'attrait d'une couleur riche et intense, d'une connaissance des valeurs digne de Rembrandt et de Goya. Ce sentiment des valeurs est si puissant chez Daumier qu'il suffit à faire de lui un coloriste impressionnant avec trois ou quatre tonalités. On doit considérer Daumier comme un grand isolé qui a vu passer Courbet, Manet, avec une indépendance complète, et a résumé en lui une grande partie de leurs mérites. Par sa connaissance de l'expression, par sa faculté de synthèse, par sa vision hautaine, par la générosité de ses idées, Daumier sera tenu pour l'ancêtre de la récente illustration psychologique. Ses types d'avocats, de bourgeois, resteront les plus incisives satires du Tiers-Etat.

Le réalisme psychologique avait trouvé un autre précurseur dans le dessinateur Constantin Guys (1805-1892), ami de Baudelaire. Nous retrouverons au milieu du XIXe siècle le nom de Baudelaire à propos de tous les novateurs, qu'il a su découvrir et défendre, de Delacroix, à Berlioz et à Wagner, de Guys à Gavarni et à Manet. Guys fut le premier à définir, dans ses légères et fines aquarelles, les élégances nerveuses des Parisiennes de son temps, avec une acuité de vision moderniste que Gavarni (1804-1866) n'eut pas à son degré : Gavarni, en ses charmants et spirituels dessins, se montre plutôt le continuateur des illustrateurs du XVIIIe siècle, de Saint-Aubin, de Moreau le jeune, d'Eisen, de Debucourt. Sa fantaisie est plus souvent riante qu'amère, éprise de fêtes, de travestissements, racontant les mœurs galantes. Dans les dessinateurs actuels, on peut plutôt rapprocher Chéret de Gavarni, que Forain dont le sombre esprit vient bien directement de Daumier tandis que sa manière procède de Manet et de Degas. Cependant Gavarni doit être, comme Guys, rangé parmi les précurseurs de l'illustration d'aujourd'hui, à cause du caractère de vérité qu'il mêla constamment à sa délicieuse fantaisie. Mais il nous faut maintenant en revenir à l'ordre chronologique en parlant d'un très grand peintre, qui a eu lui aussi une très grande influence, bien qu'indirecte, sur l'illustration actuelle, en soutenant par des chefs-d'œuvre la théorie du beau *caractériste*.

Edgar Degas (1834-1912), ami de Manet, de Claude Monet, de Renoir, est généralement compté dans les impressionnistes. Il a été en somme leur compagnon d'armes. Néanmoins nous trouverons plus juste de l'étudier dans ce chapitre, parce que son œuvre n'a presque

rien de commun avec celle des impressionnistes, sinon au point de vue du caractère moderne et du réalisme, dont précisément nous parlons ici. Il fut, sauf dans ses derniers paysages, étranger aux théories impressionnistes sur la couleur, et son œuvre, bien plus minutieuse, bien plus profonde et moins brillante, trouve son principal intérêt dans l'intensité de ses dons psychologiques. Il y eut en Degas un tempérament absolument classique; longtemps ignoré du grand public, admiré par l'élite des amateurs d'art de l'Europe, cet artiste mystérieux s'apparente à Ingres bien plus qu'on ne l'a voulu voir par la beauté savante de son dessin. Peintre, il sait se jouer de curieuses harmonies voilées, d'une délicatesse extrême. Mais c'est avant tout un dessinateur. Admirateur d'Ingres, il a commencé par une série de petites toiles d'une déconcertante perfection, qui rappellent quelquefois Holbein et plus souvent certains Primitifs Toscans par leur expression concentrée, leur couleur sévère, leur force analytique. Puis, il s'est mis à étudier la vie contemporaine On peut diviser son œuvre en plusieurs séries, dont les trois principales sont les tableaux de courses, les danseuses et les femmes à leur toilette. Sur ces thèmes actuels, Degas a développé les plus étonnantes observations. Ses scènes de courses sont groupées avec une vérité, un imprévu, une vie dignes d'admiration. Dans des paysages clairs, aux ciels pâles, il s'amuse à noter les mouvements des chevaux et des jockeys, les reflets du soleil sur les robes des pur-sang, avec une science constamment dissimulée sous une aisance apparente. Ces tableaux sont absolument différents de tous les tableaux analogues, notamment des belles études chevalines de Géricault; ils ont un style, une verve, une nervosité spéciale. La célèbre série des

danseuses, étudiée sur nature, forme une sorte de vaste poème qui pourrait s'appeler « La Vie des danseuses ». Degas a vécu longuement dans les coulisses et les salles de répétition de l'Opéra de Paris, suivant les danseuses depuis leurs exercices jusqu'au foyer et à la scène. Là se révèlent ses admirables dons d'observation et là aussi apparaît le style si personnel de son dessin. Il a une sorte d'ironie qui touche presque à la caricature sans jamais y tomber, et dont il a donné quelquefois la note dans de petits pastels, notamment ce chef-d'œuvre minuscule, les *Figurants*, du musée du Luxembourg. Il a un esprit amer, désenchanté. Sa vie fut mystérieuse, l'homme, assez morose et misanthropique, fut redouté pour ses épigrammes. Il est difficile de dire ce qu'il y eut de secrètes déceptions, de delicatesses froissées, au fond des sarcasmes d'un artiste de telle valeur. Quoi qu'il en soit, la peinture de Degas est celle d'un homme qui a regardé la vie avec une exceptionnelle intensité, l'a peut-être trouvée laide, mais a transformé cette laideur en beauté, à force d'aimer le vrai comme la beauté la plus sûre. Il note les maigreurs, les formes lourdes, les têtes populacières de la danseuse moderne, au lieu de la rendre « jolie », comme l'Ecole ne manquerait pas de le faire ; il peint la fille des faubourgs telle que la recrute en général un corps de ballet moderne. Mais aussi il l'ennuage de gaze, la diamante de lumière, telle qu'elle l'est en réalité dans l'illusion de la scène de gala. Il dessine avec amour ses poses fatigantes, disgracieuses, dans les salles d'exercices éclairées par de froids vitrages. Il nous fait assister à la métamorphose de ces chrysalides devenues papillons, le soir. Et c'est ainsi qu'il lègue à l'avenir un document de mœurs incomparable, au même titre que les bas-

reliefs grecs nous retraçant les Panathénées. En cette série, Degas précise son *dessin en mouvement*, n'hésite pas à fausser imperceptiblement les proportions en vue d'une plus forte expression du geste, et il atteint à une science géniale. Il dessine avec la solidité d'une sculpture, par volumes, et en même temps il a la netteté acerbe, le saisissement de la vie qu'on trouve dans les estampes d'Hokusaï. Degas rejoint Ingres, malgré leurs différences apparentes, par cette superbe maîtrise qui donne l'impression essentielle du mot *classicisme*, celle de la sécurité, de la certitude.

Sa série de femmes nues n'est pas moins belle. Là il pousse aussi loin sa psychologie de la femme contemporaine, il montre une science égale à celle d'Ingres et pourtant opposée aux préceptes de l'École. Une femme de Degas est le produit de la psychologie d'une époque et d'une race. Il ne faut pas demander à ce peintre les vastes visions d'ensemble, mais ce qu'il voit, nul ne le verra plus complètement.

On doit encore à Degas de singuliers paysages de rêve, véritables musiques de couleurs, où il semble que ce contemplatif ait voulu se délasser en pleine fantaisie. Il s'est plu à combiner des raffinements techniques, à mêler le pastel et l'eau-forte, l'huile et le crayon, avec la minutie d'un chimiste. On peut dire de lui que sa vision est un peu limitée, un peu chagrine. Il n'a pas, comme Manet, touché à tout, ni, comme Besnard, uni la fantaisie lyrique au réalisme et cherché à créer un style social, expressif de la science et de la morale de ce temps : mais, dans son domaine, il est plus parfait que personne.

Auprès de ce transfigurateur du réalisme, il faut placer ses émules; les impressionnistes sont tous des réalistes,

mais c'est avant tout leur technique qui nous engagera à leur réserver un chapitre spécial. Nous trouverons donc, parmi ceux que le réalisme a préoccupés avant tout, le curieux peintre-graveur Raffaëlli (1850-1913), avec ses séries de types populaires de Paris et de la banlieue, ses paysages faubouriens si expressifs, ses scènes de la rue, ses portraits de petits bourgeois, ses clairs aspects parisiens, son sens de la foule, de l'hiver pittoresque, et aussi ses vives études de fleurs, ses eaux-fortes pour les livres de Huysmans sur certains quartiers de Paris. Raffaëlli est un succédané de Degas, comme d'ailleurs tous les dessinateurs actuels. On peut en dire autant de Forain, qui a commencé par peindre d'excellents petits tableaux dans la manière de son maître, et s'est attaché, dans la vaste série de dessins qui ont rendu son nom célèbre, à l'étude des viveurs, des filles, des dessous de la vie parisienne, et surtout des tares de la bourgeoisie. Forain, nous l'avons dit, a puisé dans Daumier les éléments de ses légendes amères et sombres, mais il a complètement trouvé la formule de son dessin large et mouvementé dans Manet et dans Degas. C'est un Degas poussé à la caricature.

Mais Forain est notre contemporain immédiat. Avant d'en venir à ces années, il faut noter la crise d'erreur que traversa le réalisme de 1875 à 1885, et qui dure encore, mais n'a plus d'importance dans l'histoire de la peinture. L'ébranlement produit par l'œuvre de Manet fut si grand qu'un certain nombre d'artistes de tempérament timide en ressentirent l'influence et essayèrent, sans rompre avec l'académisme, de chercher à s'assimiler sa vision. Le plus intéressant de ces peintres fut Bastien-Lepage (1848-1874), dont les œuvres sincères s'influencèrent aussi de

Millet. Ses *Foins* firent sensation comme une œuvre audacieuse, peinte en plein air et pourtant dénuée des « excentricités » de Manet. Il peignit nombre de portraits d'une facture élégante et d'une observation juste. Sa meilleure œuvre est certainement une *Jeanne d'Arc écoutant les voix*, qui a vraiment une belle expression mystique, telle qu'un Rossetti l'eût trouvée. Mais Bastien-Lepage se trouva placé entre l'audace et la timidité, et n'osa prendre parti. Si son œuvre est loin d'être négligeable, on doit le rendre responsable de la petite école de réalistes qui s'en inspira pour devenir de plus en plus éprise d'une perfection de détails, d'un réalisme dont l'idéal était la photographie peinte, et qui n'avait ni vie, ni style, ni grandeur, sans autre mérite que celui de l'adresse stérile. Un des peintres les plus surfaits du siècle, Meissonier (1815-1890), qui fut chargé d'honneurs, se vendit à des prix scandaleux et a sa statue dans le jardin du Louvre, avait déjà donné l'exemple de ce réalisme plat en croyant imiter les petits maîtres hollandais, si savoureux, si vivants, si dénués de prétention. Il avait montré comme les académiques, dans son domaine de peintre militaire, ce que peut être la fausse science, peignant en trompe l'œil les boutons d'un uniforme, mais ne donnant jamais la sensation de la solidité du sol ou de la transparence de l'air où évoluaient des personnages, ne sachant pas non plus donner la sensation des diverses matières, ignorant, enfin, le don de faire vivre. Les disciples de Bastien-Lepage perdirent même les qualités de goût et d'expression de leur maître, pour en venir à un art de pure imitation, à une sorte d'académisme appliqué au costume moderne. Il n'est pas nécessaire de les nommer à l'exception de Dagnan Bouveret et de Louise Breslau.

Mais heureusement l'esprit large de Manet et Degas suffit à empêcher le réalisme de tomber dans cette ornière Quelques beaux peintres en continuèrent les données. Il faut faire spécialement mention de Roll, qui semble avoir transporté dans la peinture des idées de Zola et a, dans une série de grands tableaux sur la guerre, la grève, les paysans, les ouvriers, fait preuve d'un talent à la fois psychologique et d'une grande vigueur, à nommer avec éloges dans tous les genres traités par l'art moderne.

On peut rattacher assez arbitrairement au réalisme la peinture des animaliers, genre très goûté jadis et bien délaissé depuis l'impressionnisme. Elle a compté de très beaux spécialistes avec Barye, aussi admirable dans ses aquarelles que dans sa sculpture, avec Troyon, Emile Van Marcke, Brascassat, Rosa Bonheur, Veyrassat, Charles Jacque, Philippe Rousseau, Julien Dupré. Brascassat (1804-1867) fut un solide anatomiste des animaux mais avec une froideur regrettable. Il y eut beaucoup plus de vie et de force chez Troyon (1813-1865), plus de réalisme et de pénétration dans les peintures et les eaux-fortes de l'ami de Millet, Charles Jacque (1813-1894). Le succès de Rosa Bonheur (1822-1899), semble aujourd'hui bien exagéré pour les mérites de cette artiste consciencieuse. Veyrassat (1828-1893), Julien Didier, Philippe Rousseau (1816-1887), ne valurent pas Emile Van Marcke (1827-1891), qui fut l'élève de Troyon et l'émule des grands aminaliers belges comme Verwée, Joseph Stevens ou Stobbaerts. Mais beaucoup d'autres peintres ont été amenés à faire intervenir les animaux dans leurs compositions et paysages, et les ont traités magistralement. Après Géricault et Delacroix, Chassériau, Degas, Roll, Besnard, Lewis-Brown, ont été de superbes peintres de chevaux. Courbet a été

un maître-peintre des cerfs et des chevreuils, Millet a dessiné les moutons en vrai intimiste animalier et forestier, camarade des Jacque et des Bodmer. Les tigres de Delacroix rivalisent avec ceux de Barye. Aujourd'hui nous avons encore des animaliers véridiques et puissants avec Jouve, Mathurin Méheut et Roger Reboussin. La nature morte a été d'autre part si constamment mêlée aux œuvres des modernes, ou si fréquemment traitée par eux en façon d'étude et en marge de leurs compositions qu'elle a également cessé de former un genre spécial depuis Antoine Vollon qui fut un de ses prestigieux interprètes. On en trouve d'admirables dans Manet, Ribot, Fantin-Latour, Renoir, Monet, Le Sidaner, Besnard, J.-E. Blanche; elles sont la partie la moins contestable de l'œuvre de Cézanne, et beaucoup de modernes en ont réalisé de très remarquables.

Ces mêmes réflexions peuvent concerner la peinture de fleurs, merveilleuse chez Fantin-Latour, digne héritier de Chardin, et de Renoir à Besnard, aux Lyonnais Saint-Jean, Vernay et Seignemartin, à Monet, à Quost, dernier et remarquable spécialiste du genre. Enfin, malgré la pâle survivance d'amateurs, la photographie a achevé de tuer l'art délicieux de la miniature où s'illustrèrent Dumont, Hall, Sicardi, Isabey, Mme de Mirbel (1796-1849), jusqu'au milieu du XIX^e siècle. Il faut saluer en Alphonse Legros, peintre et aquafortiste, le créateur de solides et sérieux morceaux d'un réalisme sobre et d'une gravité presque mystique. Il faut faire une place plus qu'honorable à Théodule Ribot (1823-1891), issu de Hals, de Courbet, de certains Espagnols, dans ses scènes bibliques à la manière noire, aux robustes nus violemment mis en lumière par des contrastes d'ombres, puis semblant se souvenir de

Chardin dans ses nombreuses scènes de petits cuisiniers, puis encore de Courbet et de Millet dans ses belles figures de vieilles en deuil. La vie et l'œuvre de Ribot resteront un bel exemple. Il faut enfin en venir à nos meilleurs dessinateurs contemporains, à Jeanniot, à Steinlen, à Paul Renouard, qui savent comprendre le beau caractériste ; à Lepère, qui fut le premier graveur sur bois de son époque et qui, peintre, graveur, pastelliste, donna les preuves du plus beau talent ; à Louis Legrand, magistral graveur trop confiné dans les sujets chers à Rops et à Degas. à l'étude des danseuses et des filles ; à Henri Rivière, décorateur influencé des Japonais ; à Henri Guérard, imbu de Manet ; à Henri de Toulouse-Lautrec enfin, mort prématurément. Celui-ci, peintre du vice parisien, y a apporté les dons d'un maître dessinateur, ayant mêlé curieusement le sens décoratif des Japonais ; à la précision, à l'humour, à la satire de Degas, avec une acuité plus misanthropique encore, plutôt un rictus qu'un rire, jusqu'à atteindre aux dernières limites du caractère psychologique.

Ainsi se déroule l'histoire du réalisme au XIX^e^ siècle. Il commence au simple besoin de vérité et d'étude sur nature, comme l'avaient les maîtres d'autrefois, et, sous l'impulsion de Manet et de Degas, devient toute une vision nouvelle, imprégnée du désir de caractérisation psychologique qui s'empare du roman contemporain. Le terme de *réalisme* cède la place à celui de *caractérisme*. Il ne s'agit plus de la copie, de l'imitation plus ou moins habile des objets et des êtres, mais de leur interprétation psychique, de la recherche d'une beauté émotionnelle opposée à l'émotion qui naît de la vue d'une proportion pure. Il s'agit en somme d'un art *dynamique* opposé à un art

statique, et c'est ainsi que le réalisme, transposé et transformé, pourra, comme nous le verrons plus loin, se mêler à l'intimisme, contenir plus de spiritualité véritable que l'académisme.

Chapitre VI

LES PORTRAITISTES DEPUIS INGRES

Le style du portrait dans la peinture moderne. — Ingres, Chassériau, Couture, Baudry, Delaunay, Regnault, Henner, Cabanel, Carolus-Duran, Bonnat, Ricard, Fantin-Latour, Manet, Renoir, Carrière, Besnard, quelques modernes.

Dans un siècle où le costume, réduit au noir égalitaire, ne laisse plus qu'à la tête et aux mains le soin de signifier le rang et la personnalité, l'intense recherche du caractère psychologique devait atteindre son maximum d'effort, sinon de réussite. Et si le siècle n'a pas compté d'aussi grands virtuoses que les précédents, s'il n'a eu ni un Titien, ni un Vinci, ni un Velasquez, ni un Rembrandt, du moins a-t-il trouvé en Ricard, en Fantin-Latour, en Besnard, en Carrière, en Degas, des hommes capables d'exprimer pleinement le visage de l'homme moderne, avec son style, son inquiétude, son émotion contenue ou fiévreuse, le degré exact de son hérédité. Le portrait au XIX^e^ siècle a compté de beaux chefs-d'œuvre, inspirés par le désir de lire derrière les apparences, de créer une réalité seconde, plus profonde que celle qui se voit, riche de suggestions, exempte du souci décoratif et toute dévouée au souci de la synthèse psychologique. Cette réalité seconde, d'ailleurs, existait déjà, aussi sobre, aussi condensée, chez Titien, chez Tintoret, chez Lotto, Bronzino et Bellini, chez tous ces peintres de jeunes visages ardents et sévères, stric-

tement encadrés de noir, qui précédent la somptueuse et sensuelle peinture vénitienne telle que l'a voulue la seconde Renaissance. Et il y aurait à relever bien des analogies entre cette génération et la nôtre, toutes deux passionnées et contenues, toutes deux bouleversées par de récentes tragédies et vivant dans l'attente de tragédies plus terribles encore, avec un même dédain de l'ornement et un même amour de la simplicité noire du costume, cette simplicité hamlétique qui porte le deuil de sa propre vanité.

Les portraits d'Ingres sont, au début du XIXe siècle, de tranquilles et forts chefs-d'œuvre, d'un style à la fois noble et familier, d'une pureté d'attitudes qui se mêle d'une certaine sensualité, celle même qu'éprouvait le terrible dogmatique qui, paraît-il, ne pouvait peindre une femme aux bras nus sans se lever pour aller les embrasser. La force extraordinaire de ces portraits n'est pas seulement dans leur dessin digne des plus grands maîtres ; elle est dans l'appropriation exacte de leur style aux caractères sociaux des modèles. Par là ils sont à la fois ressemblants à l'être et à toute sa caste. Ainsi le portrait de Bertin est le symbole de toute la bourgeoisie libérale, et celui de Mme de Senonnes est le portrait représentatif de toute une noblesse acceptant l'état de choses actuel et s'en arrangeant sans déchoir. Dans le portrait de Bertin, on sent d'abord que tout le monde devait le reconnaître à cause de la parfaite construction physiologique du moindre de ses traits : ensuite, que c'est bien là l'image que Bertin devait souhaiter laisser de lui, et l'attitude qu'il prenait et qu'il estimait être vraiment la sienne : enfin, c'est tellement le symbole d'une caste, que ce portrait seul nous raconterait mieux que vingt romans ce qu'a dû être le bourgeois libéral en 1830. De gros volumes

de mémoires ne donneront pas la somme de renseignements sociologiques que peut révéler, à un seul regard, ce portrait admirable. L'effigie de Mme de Senonnes est également significative. Ce n'est pas seulement une merveille par le raffinement d'exécution du moindre détail, qui sait ne pas nuire à la largeur du style de l'ensemble. C'est une œuvre qui condense ce qu'un roman ne saurait résumer, et c'est peut-être celle où Ingres a su atteindre le plus fortement à cette caractérisation que ses théories contredisaient et présentaient comme l'ennemie de la beauté formelle. A souhait pour sa gloire, ce grand homme n'a appliqué ses théories que dans sa peinture mythologique, qui est déjà caduque. « Je ne peux plus le suivre, écrivait Chassériau : il est tourné vers le passé, cela convient merveilleusement à son génie, mais nous avons à penser à l'avenir. » Ingres, par ses portraits, s'est imposé à cet avenir. Une seule chose leur manque, ou du moins pourrait leur être ajoutée : l'étude de l'atmosphère, le mystère ambiant à toute créature vivante. Les portraits d'Ingres sont d'une sécheresse absolue, ils créent non pas le mystère, mais la réflexion, la curiosité psychologique. Ils sont intenses mais n'émeuvent pas. Il était réservé à Ricard, à Carrière, à Besnard, à Whistler, de trouver cette émotion, de créer cet autre âge du portrait, en revenant plutôt à l'exemple de Prudhon, de ce suave et magnétique Prudhon qui s'apparente à Reynolds et à Lawrence, et qui montre tant de morbidesse et de charme en conservant une sévère maîtrise, réelle et impeccable.

Les quelques portraits laissés par Chassériau (1819-1856), ceux qu'il fit de lui-même et surtout cet admirable portrait de ses deux sœurs qui a tant impressionné les visiteurs de la Centennale de 1900, le montrent influencé

d'Ingres et lui valent de prendre rang parmi les portraitistes éminents du XIX^e siècle. Ce sont de fortes et sobres œuvres, aux lumières mates, aux beaux noirs, aux attitudes simples et hautaines tout ensemble : et tout en étant profondément attachées à la conception classique, ce ne sont aucunement des œuvres d'école. Nous pensons avoir suffisamment insisté dans les chapitres précédents sur la différence qui existe entre le classicisme et l'esprit d'académie. Le portrait nous offrira de nombreuses occasions de parler des peintres académiques avec plus d'éloges qu'à propos des œuvres imaginées. C'est encore dans ce genre qu'ils ont laissé les toiles les plus intéressantes.

Le plus significatif à ce point de vue est certainement Couture (1815-1879), qui prit une place considérable entre le premier et le second romantisme, et fut la personnalité la plus autorisée avec Ingres, en face des débuts du réalisme de Courbet. Ses compositions sont médiocres. Même les trop fameux *Romains de la décadence* apparaissent aujourd'hui comme une vignette grandie. Mais ses portraits sont remarquables. Certains d'entre eux ne pâlissent pas auprès des figures de Courbet.

C'est avec plus d'éloges encore qu'il faut parler des portraits laissés par Paul Baudry (1828-1886). Il eut la plus grande réputation, ses portraits y contribuèrent peut-être moins que ses compositions, et cependant ils lui sont supérieurs. Les décorations de l'Opéra de Paris, quelques œuvres mythologiques, témoignent d'une science incontestable, d'un goût expert et délicat, d'un sens ornemental, mais d'une mièvrerie et d'une préoccupation de l'élégance maniérée qui répondent trop au mauvais goût officiel du second Empire. Il est d'ailleurs

juste de dire que Baudry ne cessa de s'améliorer, d'épurer son goût, de tendre au simple et au grand, et qu'en somme il a été un des grands décorateurs de son siècle entre Delacroix et Puvis de Chavannes. Mais ses qualités de distinction ne se sont jamais mieux affirmées que dans ses portraits.

L'avenir en dira autant de ceux peints par Elie Delaunay (1828-1891), injustement délaissé aujourd'hui. Delaunay a, lui aussi, tenté avec plus ou moins de bonheur la composition ; il y a apporté une imagination dramatique qui fait regretter souvent l'ingérence des préjugés d'école dans ce talent capable de grandes choses. La *Peste de Rome* reste une toile intéressante, où une certaine beauté tragique, voisine de Delacroix, inspire le coloris sulfureux et les violents contrastes de lumières et de ténèbres. Mais les portraits resteront les vrais titres de gloire d'Elie Delaunay.

Le portraitiste de la cour du second Empire, Winterhalter (1806-1873), qui eut une énorme réputation, est aujourd'hui tombé dans le plus juste et le plus définitif oubli, et l'on s'étonne, en revoyant ses œuvres mignardes, qu'elles aient pu, même passagèrement, lui valoir une réputation auprès d'hommes comme Baudry et Delaunay. Ernest Hébert (1817-1900), le célèbre auteur de la *Malaria* popularisée par la gravure, est un des peintres dont l'Ecole peut le plus authentiquement s'énorgueillir. Auteur de toiles mystiques d'un sentiment tendre, d'une conception raffinée, d'une expression nourrie des souvenirs de certains primitifs lombards, Hébert est aussi un portraitiste de valeur, un interprète ému, élégant et pur de la femme, un classique impressionné par le romantisme, et quelquefois voisin de Chassériau et de Gustave Moreau.

Henri Regnault (1843-1875), autre gloire d'Ecole prématurément brisée par un des derniers coups de feu tirés à Buzenval, et qui d'ailleurs eût renié tôt ou tard l'*alma mater*, a laissé avec le superbe portrait équestre de Juan Prim la preuve qu'il eût compté magistralement dans cet art. Il faut continuer l'examen des peintres officiels, et leur réhabilitation dans le portrait, en arrivant à Cabanel (1823-1889). Nous avons dit quels défauts compromettent devant la postérité la réputation de ce mythologue fade, de ce peintre d'histoire sans vérité, sans accent et sans vie : ses portraits de femmes valent mieux. Enfin, réparons encore une injustice en louant les quelques très beaux portraits que signa, vers la fin de sa vie, le beau statuaire Paul Dubois (1829-1905) venu tard à la peinture. En contraste avec les portraitistes académiques s'est affirmé le rude et sincère talent, mêlé de soudaines tendresses, d'Alfred Roll (1849-1917). Il a touché à tous les genres sauf l'orientalisme. Réaliste par sa tendance générale, il est paysagiste, décorateur, intimiste, allégoriste, et toujours avec science et éclat. Il nous appartient en ce chapitre par quelques beaux portraits masculins et féminins, d'un caractérisme qui ne doit rien à l'impressionnisme, mais qui s'apparente aux meilleures qualités de Manet. Puvis de Chavannes a prouvé par le simple et pur portrait de sa femme, peint deux ans avant sa mort, une des ressources de sa maîtrise. Une des réparations immanquables de l'avenir concernera les portraits de Ferdinand Gaillard (1834-1887). Sauf quelques gravures, où sa maîtrise se révèle entre tous les aquafortistes contemporains, le sort inique a tout oublié de lui : mais on a vu des noms revenir d'ombres encore plus profondes. Ferdinand Gaillard a vécu presque incompris et a été oublié dans la

mort : il mérite à tous points de vue d'être considéré comme l'un des plus consciencieux et des plus savants artistes de son siècle.

On retrouve dans les portraits sobres et fins de Dagnan Bouveret les qualités qui ont fait la réputation de ses toiles bretonnes ou religieuses. Dans les effigies créées par Ferdinand Humbert, Aimé Morot, Emile Friant, se retrouvent, avec des tendances diverses, les traces d'un incontestable talent. Nous avons signalé les mérites des portraits de Léon Bonnat, qui ont fait de lui le peintre attitré de nos personnages officiels ; en dépit de fonds d'une monochromie déplaisante, d'un manque d'atmosphère et d'un éclairage tout conventionnel, ces effigies sont vivantes et parfois puissantes, elles resteront à titre de documents.

C'est autre chose, et une qualité artistique infiniment plus attachante, qu'on trouve en deux admirables physionomistes, Fantin-Latour et Ricard, qui pourraient être étudiés par nous au chapitre des Intimistes, mais qui ont été tout spécialement des maîtres du portrait psychologique. Gustave Ricard (1823-1873) a été hanté par les Vénitiens et a créé, au XIX^e^ siècle, une œuvre qui ne ressemble à aucune autre, qui n'est ni romantique ni réaliste ni impressionniste et qui pourtant, si elle s'inspire du style ancien, ne le pastiche pas. Ce qui lui est propre, c'est une distinction et une morbidesse délicieuse, dont les portraits de Mme de Calonne et de Mme de Cassin, entre autres merveilles, offrent d'incomparables exemples. Quant à Fantin-Latour, sa vie modeste et probe a été le modèle d'une existence de pur artiste. Nous étudierons son œuvre parmi celles des Idéalistes. Nous placerons tout de suite auprès de Fantin-Latour les portraits sagaces

et savants de Degas, qui n'eut d'impressionniste que le nom. Un grand portrait de famille de lui, entré récemment au Louvre, accompagné de deux toiles néo-primitives rappelant aussi bien Clouet que Ingres ou Gustave Moreau, et de dessins de draperie aussi parfaits que des Mantegna, suffira à détruire la legende de l'impressionnisme de ce maître singulier qui fut un des peintres néo-ingresques les plus vraiment classiques au XIXe siècle.

Nous aurons moins à dire ici, en tant que portraitistes, des impresssionnistes comme Manet et Renoir. Le premier a signé quelques beaux et francs portraits simplifiés dans la première période de sa vie, et il en a retrouvé le style expressif dans les délicats pastels féminins de sa dernière période. Le second a traité le portrait en floraison décorative. L'artiste qui, en même temps que Fantin, a le plus glorieusement traité le portrait physionomique en allant au fond de la ressemblance, c'est Eugène Carrière (1849-1907), que nous retrouverons aux Intimistes et dont toute l'œuvre n'est qu'intimisme. Il a peint en gris, brun et noir, traitant plutôt la figure comme une sculpture, avec un sens splendide des volumes et une rare puissance d'évocation des âmes. Il ne faut lui demander ni décor, ni élégance mondaine, ni joie décorative. Carrière n'a pas ce souci. Sauf quelques exceptions il a plutôt peint des humbles, et la grâce triste qu'on trouve dans son œuvre naît spontanément des attitudes elles-mêmes des êtres. Il ne les stylise pas, il tire de la vie, d'un visage sans beauté, la beauté physiologique qui résulte du caractère individuel. C'est par là qu'il est grand, par là qu'il conquiert et qu'il donne à penser.

Les portraits d'Albert Besnard forment une partie très importante de son œuvre. Né en 1849, prix de Rome en

1874, il donne l'exemple de l'invincible réaction des tempéraments vraiment originaux contre un enseignement stérile. Dès 1880, Besnard était pleinement affranchi de l'Ecole, et se révélait comme un grand virtuose de son art, servi par une intellectualité trop rare chez les peintres.

Il a commencé par se faire une spécialité de l'étude des reflets, et il a obtenu là des constatations qui avaient échappé aux impressionnistes. La caractéristique de Besnard est d'avoir compris pleinement ce que l'impressionnisme apportait de nouveau, mais d'avoir dépassé dès le début le réalisme superficiel auquel se bornait cet admirable mouvement. Il y a en lui un mélange de tendances. Il est poète et amoureux de l'étrange, et l'a prouvé par ses dessins pour des ouvrages occultistes, ses eaux-fortes, ses décorations. Il est sensuel et épris de la vitalité exubérante. Il a des idées à la fois évolutionnistes et déistes, ce qui l'a mis sur la trace d'un style moderne qui se manifeste dans les peintures de la Sorbonne, de l'Ecole de pharmacie, de l'église de Berck. Il parvient à concilier tout cela grâce à un classicisme inné, à un amour passionné de la clarté française, qui lui a permis de toucher à tous les genres sans jamais être obscur, emphatique ou déréglé.

Ce rêveur, cet esprit curieux de sciences, ce virtuose adorant la chair, les fleurs, les chevaux, les montagnes, ce subtil pastelliste, cet aquarelliste aux caprices imprévus, est aussi un classique, malgré l'apparence, un classique épris d'Ingres, qui est son Dieu, et des portraitistes du XVIIIe siècle. Impressionniste par la féerie chatoyante de sa couleur, Besnard est un dessinateur classique, aussi prudent qu'audacieux, ne cédant au plaisir d'assebmler des tonalités osées qu'après avoir nettement défini par son dessin le caractère de ses modèles.

Son portrait de Mme Roger Jourdain, au Salon de 1884, fit une véritable révolution. Il restera comme le signe même de son talent : il a fait plus fort et plus complet, mais il n'a pas mieux résumé la double tendance de son esprit. Les autres portraits de Besnard, sans parler de cet incontestable chef-d'œuvre qu'est la *Femme nue se chauffant* du musée de Luxembourg, l'ont placé au rang des grands peintres féministes de l'école française. L'éclat, le luxe, la volupté de ces œuvres n'empêchent jamais la discrétion du style, la grâce libre des gestes, la distinction de l'ensemble. Jamais la virtuosité du coloriste ne s'égare jusqu'à négliger la vrai mondanité des modèles. Ces portraits sont des bouquets, leur vue est une fête des yeux, et Besnard sait parer la femme des plus riches tonalités, avec un grand sens décoratif qui fait d'elle un être de joie et de rêve riant : mais toujours elle reste individuelle, étudiée avec un soin sérieux dont les quelques portraits d'hommes peints par l'artiste donnent la preuve indéniable.

Actuellement, presque tous les peintres font des portraits, mais on doit considérer qu'il y a là une nécessité pécuniaire plutôt qu'une vocation. Pourtant c'en est une, très distincte des autres genres picturaux. La génération française de 1890 à compté quelques beaux portraitistes. M. Jacques-Emile Blanche, a été influencé par Whistler et l'école anglaise. M. Louis Anquetin a signé quelques vigoureuses effigies qui rappellent les meilleures qualités de Manet. M. Aman-Jean, Ernest Laurent se sont retrouvés là comme dans leurs compositions, charmants et profonds. Paul Helleu (1859-1927) s'est fait une place enviable parmi les féministes de son temps, grâce à ses exquises pointes-sèches où passe le souvenir de Watteau,

et Antonio de la Gandara, influencé à la fois par Velasquez et par Whistler, a été le peintre des élégantes raffinées de la société parisienne.

Ainsi le portrait a évolué : jadis consacré à l'apparat, définissant l'être par ses costumes et les signes de son rang social, il est devenu mystérieux, révélateur de l'âme, tantôt réduit à une harmonie générale, tantôt fortement individuel. Il semble que l'influence de Prudhon, de Ricard, de Whistler et de Carrière ait prévalu pour faire considérer surtout dans l'être humain la quantité de mystère qu'il porte en lui. Mais l'une et l'autre de ces tendances s'efforcent d'échapper au premier degré de la ressemblance, et d'atteindre, au delà de la réalité simplement physiologique, à ce que les psychologues appellent « la réalité seconde ». Le siècle du criticisme devait en arriver à cette transposition : l'apparence, là comme ailleurs, ne lui suffisait plus.

Mais cette préoccupation n'a guère compté pour les peintres impressionnistes, ou appelés tels, à l'exception de Degas qui fut un ingresque et un néo-primitif avant de devenir un réaliste quasi-caricatural. Il appartenait au principe impressionniste lui-même, par qui la lumière primait tout, de traiter la figure en objet et d'en affaiblir le caractère physionomique. Les portraits de Manet, de Renoir, sont avant tout des morceaux de peinture, d'un dessin pas toujours sûr, et d'une ressemblance contestable, en tous cas superficielle à force de simplification : et ils ont échoué dans l'expression de la pensée. S'il est arrivé à Renoir de réussir une étonnante esquisse d'après Banville, par contre ses portraits de Wagner, de Mallarmé, de Rodin, ne traduisent rien de ces génies. L'idée de « ressemblance » non photographique mais génératrice

d'émotion s'est affaiblie là comme dans l'évolution du paysage, et nous pouvons relier cette observation à celles de notre chapitre du Paysage et du chapitre final de ce livre. Enfin, quoi qu'on pense de l'influence inattendue exercée par Cézanne dès le lendemain de sa mort, on ne peut guère nier qu'il ait été un portraitiste incorrect et sans vie, et qu'il ait engagé toute une génération à oublier toute préoccupation psychologique dans la présentation du portrait, qui n'est plus, grâce à ses théories, qu'un morceau traité aussi inhumainement qu'une nature-morte, un simple prétexte à assembler des plans et des volumes colorés. Depuis Cézanne, l'art du portrait psychologique est pour ainsi dire suspendu.

Chapitre VII

LES ORIENTALISTES

Delacroix, son influence et son exemple. — La mode de l'orientalisme dans le romantisme. — L'étude du pittoresque de la Syrie, puis de l'Algérie. — Marilhat, Decamps, Berchère — L'œuvre de Chassériau. — Regnault, Constant, Ziem. — Guillaumet, Besnard, Dinet, quelques modernes.

Dès le XVIIe siècle, déjà l'Orient préoccupait les peintres et les écrivains. Mais l'ignorance des décors et des costumes, à peu près totale, ne permettait que les plus arbitraires fantaisies. De même que Molière introduisait des Turcs dans ses pièces (les « Turcs » constituant l'Orient à eux seuls aux yeux des gens du XVIIe siècle), de même les peintres en figuraient dans leurs tableaux. On connaît ce type étrange, composite, qu'on retrouve même dans Rembrandt, ce Maure au vaste turban à aigrette, au sabre courbe, aux innombrables pierreries. Il s'y mêle des souvenirs de la Bible, des renseignements dus aux Vénitiens, aux corsaires, aux captifs d'Alger, et il en résulte un type barbare et amusant. Le XVIIIe siècle, beaucoup plus familiarisé avec les « Infidèles » et sachant déjà bien mieux ce que sont la Syrie, l'Arabie et l'Inde, s'éprend de la sagesse voluptueuse, du luxe, de la subtilité, de la gloire de Damas, de Smyrne, de Chiraz, de Bagdad, des Khalifats arabes et persans. Le conte oriental fleurit. Sous sa transparence, l'écrivain fait ses réflexions de

morale, d'ironie anti-sociale et anti-hiérarchique. On multiplie les voyages imaginaires, les récits persans, les aventures de calenders et de sultans, on s'éprend de l'humour, de la sensualité et même de la férocité orientales, on s'extasie sur la sagesse pratique des derviches et des cadis. Il n'est pas de conteur qui ne se croie obligé de placer un Oriental dans ses histoires. La mode des Indiens ne viendra que plus tard, au début du XIXe siècle. Mais l'apogée du conte oriental dans la littérature est atteint dans la seconde moitié du XVIIIe siècle : c'est une mode qui dégénère en fureur, et les pastiches des *Mille et une Nuits* sont innombrables.

Il n'est pas jusqu'aux ballets, à l'Opéra, qui ne veuillent avoir leur « divertissement mauresque ». On pense bien que les peintres et les dessinateurs suivent cette impulsion, et s'amusent tous, plus ou moins, à quelques « turqueries ». Cependant il faut en venir au seuil du XIXe siècle pour trouver dans l'art une révélation sérieuse et véridique de l'Orient. L'expédition d'Egypte en fournit l'occasion, et déjà dans les tableaux de Gros on trouve une observation précise et même minutieusement réaliste. Dès ce moment la curiosité de l'Orient saisit les artistes. L'attention est détournée par les guerres continentales et par la Restauration. Mais deux événements lui rendront toute sa force et créeront l'orientalisme artistique : la bataille de Navarin et la prise d'Alger.

Les horreurs de la guerre gréco-turque inspirent à Delacroix le *Massacre de Scio* comme à Hugo les *Orientales*. L'œuvre de Delacroix, comme un cri sublime, éveille un monde d'idées et de désirs. Le romantisme tout entier s'enthousiasme pour l'Orient et veut le connaître. Chateaubriand, avec l'*Itinéraire de Paris à Jéru-*

salem, Lamartine avec le *Voyage en Orient*, contribuent puissamment au mouvement nouveau. Bientôt Gautier écrira l'étincelant livre sur *Constantinople*, et c'est en cette ville prestigieuse que Delacroix trouvera le sujet d'un tableau splendide et d'un des plus puissants paysages de l'école française. La mode des panoplies turques, des costumes, des narghilés, est importée par les anciens soldats d'Egypte et les vainqueurs de Navarin : tout est « à la turque ». Parallèlement à Delacroix, qui donne encore deux chefs-d'œuvre en ce sens, la *Noce juive* et les *Femmes d'Alger*, Decamps se révèle. Ingres lui-même cède au courant et peint l'*Odalisque*. L'ère des peintres orientalistes va commencer.

Ce qui attire d'abord, ce n'est pas la psychologie d'une race inconnue, c'est l'éclat de la couleur, c'est l'abondante variété des ressources pittoresques, c'est le séduisant amas des broderies, des tapis, des armes, des joyaux, la beauté des chevaux et des selles, tout le décor dont les ateliers romantiques vont s'encombrer. On débute par des intérieurs, emplis d'une ombre où l'on distingue de riches reflets. Puis on commence à s'intéresser au paysage algérien et syrien, à ses horizons roses et bleus, à ses sables, à ses oasis, à ses palmiers grêles, à son étonnante et épuisante lumière devant laquelle toutes les couleurs de la palette semblent noirâtres : et à mesure que les peintres apprennent le chemin de cette contrée nouvellement ouverte à leur inspiration, la nature orientale apparaît dans leurs œuvres.

Marilhat (1811-1847) est un des premiers à la bien comprendre, en ses toiles où se condense une clarté dorée, où tout semble pénétré de l'essence du soleil, malgré la dureté des silhouettes, la noirceur excessive des ombres.

Marilhat est plutôt un peintre des ciels algériens qu'un peintre de paysage, mais son œuvre reste très vigoureuse et très intéressante. Auprès de lui Berchère, avec moins de puissance et de largeur, se montre plus disposé à observer la vie, à situer dans l'azur et la poussière blanche des êtres caractéristiques. Mêlant à ce nouveau sujet le sentimentalisme et l'académisme, le « goût de romance » invente un Orient aussi faux que les « turqueries » d'autrefois. On voit une multitude de tableaux coloriés de bleu et de rose fade, des mosquées de convention, des scènes d'amour arabes, ridicules et emphatiques, des Ouled-Naïls aux allures académiques, des modèles drapés d'oripeaux ou couchés sur des peaux de tigre, toute une mascarade de mauvais goût, qui n'a rien de réel, rien d'observé.

Cependant il y a des mérites certains chez Dauzat (1804-1868) qui s'installa en Orient avant Marilhat et Decamps eux-mêmes, chez Belly (1827-1877), chez Jules Laurens (1825-1901), qui alla peindre en Perse, chez Narcisse Berchère (1822-1891), chez Mouchot (1830-1881).

Mais heureusement Delacroix continue à créer. Ses *Combats* de cavaliers syriens sont des merveilles de vérité tragique, de fureur, de lumière, de vitalité farouche et ardente ; et voici qu'auprès de lui se révèle un jeune homme dont le sang créole brûle de sympathie pour ce monde nouveau. Après avoir été le disciple aimé d'Ingres, Théodore Chassériau est venu à Delacroix, puis il a visité l'Orient, s'est installé à Alger ; et tout de suite il comprend ce pays, avec son tempérament voluptueux que hantait déjà, dans ses premiers tableaux classiques, la langueur du *Cantique des cantiques* et le souvenir des amoureuses grecques. Chassériau, le premier, peint la

vie familière des Arabes, les marchés aux chevaux, les camps, les intérieurs de terre battue où les femmes filent la laine, les abreuvoirs, les plaines mornes. Il comprend la sculpturalité naturelle de ces hommes vivant dans des draperies qu'ils ne quittent jamais. Il comprend leur âme naïve et rusée, leur cruauté, leur fierté, leurs joies enfantines, leur obstination. Il s'enthousiasme pour la beauté des cavaliers et des chevaux, pour la sévérité des visages, pour la couleur fauve du sol, pour tout ce qui charme jusqu'au vertige. Certains de ses combats, furieux mélanges de cavales et d'hommes, monceaux de haillons dorés où éclate la lueur des coups de feu ou la froide bleuité des lames, s'égalent à ceux de Delacroix. Mais ce qu'il peint de plus original, ce sont les aspects de la vie monotone et paisible. En revenant de Touggourt ou de Timgad, on peut revoir sans déception ses fileuses, ses fumeurs de kif, ses chameliers. Il sait, avec une magistrale sûreté, grouper les animaux et les hommes et jeter derrière eux les grandes perspectives dorées ou bleuâtres d'un vaste paysage du sud. Documentaire et poétique, l'œuvre orientaliste de Chassériau reste une des plus belles et des plus significatives qui aient été peintes, et elle contient en germe tout ce qui lui a succédé. On y trouve jusqu'aux audaces de coloris que, cinquante ans après, Albert Besnard se permettra devant les ciels d'Algérie.

Chassériau reste quand même héroïque et lyrique. Il sera réservé à Fromentin (1820-1876) d'étudier avec plus de minutie encore la vie arabe, sans souci des belles attitudes. Le peintre, inférieur chez Fromentin à l'admirable essayiste, au romancier de *Dominique*, au critique éminent des *Maîtres d'autrefois*, est malheureusement

desservi par sa technique timide ; mais pourtant il a du charme. Il comprend avant tout la mélancolie algérienne, l'ennui morne, la passivité, la tristesse inconsciente de cette vie. Quelle distance déjà depuis le rêve éblouissant de Delacroix ! C'est qu'il ne s'agit plus seulement de la riche et pittoresque Syrie, mais de l'Algérie telle qu'elle est. Le goût psychologique moderne a analysé la féerie et dévoilé la misère qu'elle recélait, et l'esprit un peu terne de Fromentin voit celle-ci avant de voir l'éclat du ciel et du soleil.

Parallèlement l'Ecole s'occupe de l'orientalisme. Gustave Boulanger, Gérôme y apportent la même correction et le même goût qu'en leurs œuvres mythologiques; mais préoccupés avant tout du détail pittoresque, ils ne pénètrent pas la psychologie même de la race qu'ils étudient. Les deux seuls peintres que l'Ecole pourra revendiquer avec fierté dans l'orientalisme seront Henri Regnault et Benjamin Constant. Encore Regnault (1843-1870) est-il plutôt en marge de l'Ecole, et il s'en affranchissait de plus en plus. C'était un lyrique, un romantique, qui n'eut pas le temps d'accomplir la même évolution peut-être que Chassériau. Ses aquarelles d'Orient sont baignées d'une chaude lumière, et font pardonner la théâtrale et déplaisante *Décapitation* qui compromet, au Louvre, ses autres reliques. Regnault a rapporté du Maroc de nombreuses études d'architecture, des têtes expressives, témoignant d'une nature brillante, qui certainement, sans la mort prématurée de l'artiste en 1870 fût devenue magistrale, rappelant Delacroix par la belle couleur et l'exécution passionnée.

C'est au Maroc et dans l'Espagne mauresque qu'un grand artiste injustement oublié, Alfred Dehodencq

(1822-1882), était allé chercher des inspirations violentes. Il rappelle à la fois Decamps et Delacroix par son coloris ardent et sombre, son sens du mouvement, son don d'exprimer la sauvagerie des races primitives, comme l'atteste sa *Fête Juive* du musée de Poitiers. Dehodencq était un beau peintre, qui sut voir et rendre avec plus de vérité que les romantiques, et toucha parfois à la maîtrise. C'est au Maroc encore que l'Espagnol Fortuny, si délaissé après avoir été adulé à Paris, exécuta quelques-uns de ses étonnants combats de cavalerie qui sont d'un virtuose éblouissant. C'est au Maroc enfin que revint plusieurs fois Benjamin Constant (1845-1902). L'Orient de Constant est superficiellement vu par un virtuose imbu de recettes d'atelier et n'ayant guère l'idée de pénétrer la pensée des Maures, d'exprimer le fatalisme, la dissemblance de nos âmes et de l'âme arabe ; et cependant des œuvres comme les *Derniers rebelles* et *La soif* gardent, au delà de l'anecdote, la valeur d'une vigoureuse observation.

Le paysagiste de Venise, Félix Ziem (1826-1902), avec une abusive improvisation, mais aussi d'éminentes qualités de coloriste, a donné quelques belles esquisses de Constantinople qui permettent de le rattacher à la série des orientalistes, encore que, délaissant tout souci du caractère ethnologique, il se borne à lutter avec l'éblouissement des ciels. Un peintre va venir, tout proche de nos contemporains, qui unira à la fois le caractère cherché par Fromentin et le coloris cherché par Marilhat, sans recourir au romantisme de Chassériau. Gustave Guillaumet (1840-1887) est ce peintre. Vivant en Algérie, de la vie arabe elle-même, durant de longues années il étudie, s'imprègne de l'atmosphère et des mœurs, dans les villes éparses au seuil du Sahara, dans les gorges sauvages d'El Kantara, dans

les plaines brûlées des environs de Laghouat. Sa technique est savante mais simple. Tantôt il se sert de la division du ton, plus discrètement que les impressionnistes, mais très méthodiquement quand même, tantôt il a recours à une sorte de modélé vaporeux, ainsi subtil que le pastel, et il enveloppe tous les contours d'un frémissement velouté qui exprime admirablement le phénomène de l'indécision des silhouettes, propre aux régions sahariennes par la corrosive puissance de la lumière.

Guillaumet ose peindre le désert. Son *Lever de soleil*, son *Laghouat au soir*, maintenant au musée du Louvre, sont deux œuvres de premier ordre. On doit considérer Guillaumet comme un des meilleurs orientalistes du XIX^e^ siècle, et un des peintres de ce temps ayant possédé la vision la plus fine, la technique la plus souple dans son apparente modestie de moyens.

Il est assez curieux que les impressionnistes ne soient guère allés chercher en Algérie des motifs à leur art diapré et éclatant, et cela ne peut guère s'expliquer que par leur attachement aux sujets modernistes et au paysage français. On peut penser que Claude Monet eût fait là des merveilles, si l'on en juge par ses vues du Golfe Juan et ses jardins d'Antibes, où il a peint si admirablement les arbres exotiques. Renoir est le seul à avoir passé la mer, et les études qu'il rapporta ne sont pas parmi ses meilleures œuvres, non plus que celles qu'il fit à Venise. L'Orient, l'Algérie, le Maroc n'ont point existé aux yeux des impressionnistes. Mais le groupe actuel des orientalistes devait plus récemment s'enrichir d'une illustre recrue. Albert Besnard (1849) passa une année en Algérie, et y fit quelques-unes de ses meilleures toiles. Ce qui a surtout intéressé Besnard,

c'est à la fois la vie et la couleur des personnages. Il a vu l'Arabe comme une statue en mouvement, habituée aux beaux plis qui épousent la forme du corps, évoluant avec une dignité indolente, ne pensant rien et donnant beaucoup à penser. Il s'est passionné pour les chevaux, dont il avait déjà réalisé en France les plus savantes études que la peinture contemporaine ait faites en ce genre si difficile, et il a signé les meilleurs « portraits de chevaux arabes » qu'on puisse voir depuis ceux de Géricault et de Delacroix. Besnard a encore observé avec succès la beauté violente et étrange des Ouled-Naïls, leurs yeux fardés de khol, leurs lèvres carminées et charnues, leurs prunelles de chattes, leurs bras souples et minces pareils à des pattes de félins, et il en a fait une série de pastels d'une richesse et d'une originalité surprenantes. L'œuvre algérienne de Besnard est le délassement d'un grand peintre amoureux du soleil. Elle évoque par moments Chassériau, mais elle est bien moins romantique que voluptueusement réaliste. En ces dernières années, Besnard y a ajouté une page inattendue, étrange, très belle, insolite dans son œuvre et dans l'époque, en entreprenant un voyage dans l'Hindoustan. Il n'a pu en rapporter beaucoup d'œuvres complètes et mûries, mais son étonnante rapidité d'exécution, son intelligence intuitive, lui ont du moins permis un cycle de notations ardentes de l'intérêt le plus varié, corroborées par un beau livre, *l'Homme en rose*, qui est pour l'Inde ce que le livre de Fromentin a été jadis pour l'Algérie. Cette œuvre indienne de Besnard, la seule qu'un Européen ait encore tentée, a malheureusement été dispersée.

Ainsi l'orientalisme se débarrasse totalement du souci

Photo Giraudon

E. Manet. Olympia
Musée du Louvre

Photo Giraudon

CL. MONET. LE BASSIN D'ARGENTEUIL

Musée du Louvre

de composition romantique : les peintres de 1840 y portaient des idées préconçues, des rêves littéraires, des souvenirs antiques bien plus applicables d'ailleurs à l'Asie Mineure qu'à l'Algérie. Les modernes comme Besnard, Maxime Noiré, Bernard Boutet de Monvel et J.-F. Bouchor, qui ont étudié le Maroc depuis notre récente conquête, le peintre-graveur Lunois, André Suréda, le dernier venu et peut-être le mieux doué, se préoccupent bien plus du problème de la lumière et se bornent à cette étude. Dans le même sens, mais avec plus de souci du pittoresque des mœurs, il faut citer quelques œuvres sérieuses et fortes d'Emile Bernard, d'abord disciple de Cézanne puis rallié à une conception toute classique. Le robuste peintre Charles Cottet, avant de devenir le chantre de la rude Bretagne, fit aussi un voyage outre-Méditerranée, et vit l'Algérie avec une énergie originale, peignant les rochers rouges, les ombres violacées, les costumes noirs des nomades. Enfin, l'Algérie a trouvé un de ses plus remarquables peintres et un de ses plus minutieux et fervents historiographes en Etienne Dinet. Il vit parmi les Arabes et a composé une considérable suite d'œuvres importantes sur leurs mœurs. Il exprime très savamment la lumière des jours d'été, la bleuité enchanteresse des clairs de lune. Il connaît à fond les visages algériens, les gestes typiques, les expressions, les costumes, les accessoires. Il sait rester vrai en étudiant la beauté primitive et farouche des courtisanes, la finesse rusée des regards, la grâce animale des enfants. La *Vie de Jésus*, de James Tissot, a été exécutée dans l'atmosphère de la Syrie. Enfin, on n'a presque aucun nom à relever parmi les peintres qui ont pu s'adonner à l'exotisme. L'impressionniste Paul Gauguin a, dans ses dernières années, séjourné à Tahiti, et en a rapporté une série

d'œuvres décoratives où la synthèse des plans colorés, le primitivisme systématique du dessin n'empêchent pas de reconnaître de belles qualités picturales. Récemment un officier de marine, Octave Morillot, s'est fixé à Tahiti et s'est fait peintre, avec un curieux talent d'autodidacte, pour exprimer avec une vérité plus littérale ce décor admirable et cette race en voie de disparition. Les croquis et aquarelles d'artistes voyageant en Extrême-Orient n'ont point dépassé l'intérêt des albums, et il semble qu'on abandonne la Syrie, l'Egypte, où pourtant la vision moderne trouverait de si passionnants sujets d'études. L'encouragement du ministère des colonies ne s'est d'ailleurs adressé qu'à des peintres sans grand mérite.

Il semble donc que l'orientalisme soit pour l'instant délaissé. Une exposition des orientalistes a été fondée à Paris dans le but de ranimer l'intérêt : mais elle sert surtout à revoir des œuvres anciennes, Marilhat, Chassériau, Guillaumet. Le grand mouvement de curiosité causé par l'expédition d'Egypte, Navarin et la conquête de l'Algérie s'est calmé. Les romans orientaux de Loti n'entraînent plus les consciences et les imaginations comme les *Voyages* de Chateaubriand, Lamartine ou Gautier. Le japonisme a détrôné l'orientalisme et tourné les esprits vers un exotisme plus large. C'est maintenant à Tahiti, à Ceylan, à l'Indo-Chine, au Nippon que l'on songe lorsqu'on se détache des visions modernes pour rêver « d'aller loin ». Avec la rapidité des transports, l'Orient de jadis, l'Asie Mineure et l'Egypte, qui parurent fabuleusement éloignés, ne semblent plus assez lointains. Et il est possible que nous voyions bientôt des œuvres picturales raconter les plus extrêmes contrées comme elles racontèrent jadis la Syrie et récemment l'Algérie. Le

rapetissement de la planète a d'ailleurs banalisé lamentablement le proche Orient : l'Egypte, la Turquie, la Palestine même ont bien perdu de ce pittoresque qui émouvait Lamartine, Loti ou Delacroix, et le Progrès uniformise et décolore tout.

Il n'en est pas moins vrai que l'orientalisme a été une fleur exquise dans l'art sombre, tourmenté du XIX^e siècle. Il a compté assez de grands interprètes pour mériter un chapitre spécial dans l'histoire de la peinture. Il a été utile, non seulement à faire produire quelques merveilles de plus, mais encore à contrebalancer l'influence de l'académisme, à éclaircir la palette, à entraîner la fantaisie et le rêve des artistes loin de l'ennuyeuse et terne peinture classique. Enfin, l'orientalisme a permis de définir une race intéressante et des horizons nouveaux, d'exercer les peintres à la connaissance de la lumière. Ce ne sont pas de minces mérites, et l'exotisme en apportera d'autres encore ; mais ceux-là suffisent pour qu'une histoire générale de la peinture tienne compte de ce charmant intermède lyrique devenu une annexe du réalisme psychologique, de Delacroix à Chassériau et de Guillaumet à Besnard.

Chapitre VIII

LES SYMBOLISTES, IDÉALISTES ET PEINTRES D'HISTOIRE

Pourquoi l'art du XIXe siècle a été très peu symboliste. — Chassériau, Gustave Moreau, Henner, Odilon Redon, Fantin-Latour. — La Peinture d'histoire et d'archéologie : J.-P. Laurens, Gérome, James Tissot. — La peinture militaire : Vernet, de Neuville, Detaille, Meissonier, etc.

Après Delacroix, après Decamps, le robuste réaliste-romantique de la *Bataille des Cimbres*, il semblait qu'une route spacieuse se fût ouverte à une peinture capable de vivifier les spectacles de l'histoire. La question de la création d'un symbolisme moderne se posait en face du symbolisme mythologique de l'Ecole. Il est en effet naturel de penser que, les symboles n'étant pas autre chose qu'une sorte de langage international créé pour représenter aisément par signes quelques grandes idées, ils peuvent et doivent se renouveler avec l'évolution elle-même du style et des mœurs. Les symboles grecs représentent les forces naturelles, et l'exégèse moderne a démontré l'universalité de ce procédé dans les mythologies. Ainsi le symbolisme et l'allégorie peuvent revêtir successivement des formes neuves. L'électricité, le magnétisme, nous fourniront le thème de symboles

imprévus. La *Barricade*, d'Eugène Delacroix, est l'exemple d'un symbolisme jaillissant du réalisme le plus intense ; et, quelque admiration que nous ayons pour cette œuvre, nous n'en éprouverons certainement jamais de comparable à celle qu'elle dut exciter chez les jeunes hommes de 1832, frissonnants encore du souffle révolutionnaire. De même le *Massacre de Scio* donna, lorsqu'il parut, l'impression d'un *acte* autant que d'une œuvre d'art ; il put être considéré comme un élément moral autant que comme un chef d'œuvre esthétique, il put agir aussi directement qu'un livre sur les consciences bouleversées et enthousiastes. Il fut donc permis de penser que le symbolisme moderne allait éclore, se libérer des accessoires antiques, et s'opposer aux éternels poncifs de l'allégorie scolastique, qui représente la justice par des balances, la poésie par des lauriers et une lyre, l'idéal par une figure ailée, et en général toutes les notions abstraites par des figures nues ou drapées tenant des emblèmes. Il n'en fut rien. Sans doute se l'expliquera-t-on le plus logiquement par deux raisons : la première, c'est que ces symboles rudimentaires ont été imposés à l'imagination du public pendant des siècles, au point que les changements de mœurs et de régimes n'y font rien, et que la République par exemple se sert des mêmes symboles que la monarchie, et qu'au XX^e^ siècle on frappe encore des monnaies où l'on voit Hercule et sa massue ou Thémis avec ses balances. La seconde raison, nous la connaissons : le XIX^e^ siècle s'est dépensé entièrement à lutter contre l'Ecole, et à un développement du réalisme, qui importait avant tout, étant données les circonstances ; avant de chercher un symbolisme de l'époque, il fallait d'abord étudier cette

époque, donner aux spectacles contemporains le droit de cité qu'on leur refusait dans la nature. Nous verrons qu'il a fallu en venir à Besnard pour rencontrer l'essai véritable d'un symbolisme tiré de la chimie, de l'électricité, de l'interprétation des sciences. Mais de Delacroix à Besnard, le symbolisme et l'allégorie se tinrent dans les limites anciennes. L'Ecole leur fournit presque tous leurs représentants. Quant à la peinture d'histoire, elle tint également dans les bornes conventionnelles, et il fallut en venir aux trente dernières années pour qu'elle devint exacte et documentaire, parallèlement aux ouvrages sur la vie antique qui prirent alors, sous l'impulsion de Renan, de Louis Ménard, de Fustel de Coulanges, comme sous celle des Walter Pater et des Mommsen, un essor vigoureux.

Nous aurons donc pris, faute de mieux, les termes de *symbolistes*, *d'idéalistes*, pour classer quelques artistes qui rentreraient difficilement dans une autre catégorie, et qui ont, jusqu'à un certain point, accompli en France une œuvre analogue à celle des préraphaélites anglais, ou du moins de certains de ceux-ci, notamment Rossetti, Watts et Burne-Jones. Ce mouvement a été une protestation à la fois contre l'Ecole et le réalisme, et c'est en quoi il est curieux à étudier.

La première grande personnalité qu'on y rencontre après Delacroix est celle de Théodore Chassériau (1819-1856), qui mourut à trente-sept ans après avoir réalisé une œuvre immense. Elève d'Ingres, il s'en sépara par amour pour l'orientalisme et par admiration pour le génie passionné de Delacroix. Chassériau est peut-être l'artiste le plus significativement placé dans l'histoire de la peinture du XIX^e siècle. Il pourrait appartenir à chacun de nos cha-

pitres. Il est à la fois classique et romantique. Certains de ses tableaux sont ingresques; d'autres ont la fougue de Delacroix, notamment le *Vercingétorix*, et les combats arabes dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre de vérité et de force. Il a signé des portraits puissants. Enfin, ses décorations de la Cour des Comptes de Paris, brûlée pendant la Commune, ont présagé Puvis de Chavannes d'une façon saisissante. Elles sont maintenant un souvenir, dont il ne reste que des photographies faites par l'initiative de la famille de Chassériau et d'Ernest Renan. Elles furent noblement allégoriques, avec un coloris et un rythme décoratif qui rappelait les Vénitiens. Dans certains tableaux de chevalet, Chassériau montre une technique qui présage déjà celle de Gustave Moreau par ses amoncellements de pierreries, ses somptueux empâtements de couleurs, et une sorte d'hiératisme. On peut dire de lui qu'il est placé à l'intersection de Delacroix, d'Ingres, de Gustave Moreau et de Puvis de Chavannes, issu des uns, prévoyant les autres, et sachant rester lui-même avec une généreuse originalité, une abondance extraordinaire, qui, si sa carrière avait été plus longue, en eussent peut-être fait l'un des plus grands créateurs français. Avec celle de Géricault, la perte de Chassériau est la plus déplorable qu'ait faite notre Ecole au XIX^e^ siècle.

Il nous faut maintenant arriver à l'œuvre de Gustave Moreau (1826-1898), — car nous retrouverons Puvis de Chavannes parmi les décorateurs dont il est le plus grand — et essayer de déterminer nettement cet artiste mystérieux, assez mal connu malgré sa célébrité. Moreau a vécu obscurément. Il débuta aux Salons avec succès, et, depuis 1865, s'en retira pour mener une existence solitaire

dans son hôtel qu'il a légué à l'Etat avec toute son œuvre. Vers la fin de sa vie, Moreau fut élu à l'Institut, bien que ses confrères l'aimassent peu, plutôt par protestation contre la peinture nouvelle. Il restait en somme un représentant âgé de l'art allégorique, et on comptait sur lui pour s'opposer à l'impressionnisme. Nommé professeur à l'Ecole des Beaux-Arts, Moreau y montra au contraire le plus généreux esprit, engageant les jeunes gens à suivre leur instinct et remettant en honneur parmi eux, au grand scandale de l'Ecole, les primitifs dont elle affectait de peu tenir compte. Le groupe des élèves de Moreau l'a vénéré comme les disciples de Mallarmé ont vénéré leur maître, et beaucoup sont devenus les représentants des tendances les plus hardies dans des directions très différentes des siennes, tels Rouault, Matisse, Bussy, Piot, Desvallières, Milcendeau, Martel. Gustave Moreau apparaît comme un succédané de Delacroix, dans une partie de son œuvre. Il a comme lui le goût du tragique et de l'héroïsme décoratif. Le *Plafond de la galerie d'Apollon* au Louvre et la *Barque du Dante* sont les antécédents évidents de beaucoup de tableaux de Moreau. Et cette parenté est encore évidente dans les très nombreuses esquisses de paysages que Moreau a laissées. Mais il y avait aussi en Moreau une persistante déférence envers l'esprit de l'Ecole. Supérieurement intelligent, familier des littératures anciennes, des mythologies indiennes et asiatiques, Moreau était un esprit porté naturellement au symbolisme, passionné de littérature et d'exégèse. Il vit en la tradition de l'Ecole une grandeur que l'Ecole n'y voyait plus, et s'attacha à donner une interprétation plus romantique et plus profonde des mythes classiques. Son existence solitaire et riche le mit

à même de réaliser des œuvres d'exception. Il eut aussi le plus grand amour pour les Primitifs, notamment ceux de l'école lombarde, et il fusionna toutes ces admirations, avec plus de volonté que d'instinct, plus d'intellectualité que de tempérament. On trouve en ses nudités les pieds du Pérugin, aux longs doigts effilés, les proportions d'Ingres, l'expression sereine des déesses grecques, mélangés avec la délicatesse et le goût d'un homme qui connaît à fond l'histoire universelle des arts et y choisit des éléments propres à rendre sa conception.

C'est précisément cet excès de savoir, cet éclectisme supérieur, ce culte des Maîtres, qui ont créé les défauts de Moreau : pour lui, l'art fut une affaire de volonté, de recomposition savante, et de plus en plus il vécut dans les musées et oublia la vie. Son œuvre fut froide le plus souvent à cause de cette tension d'esprit. Elle fut d'un écrivain, d'un érudit, d'un poète philosophique et d'un archeologue plus que d'un peintre. Il eut les rêves les plus beaux et ne les réalisa que relativement. Son esprit patient, appliqué, scrupuleux, le fit rester fidèle à l'Ecole ; bien qu'il en regrettât les tares et l'attitude, elle représenta toujours pour lui le culte des grandes mythologies et du beau proportionnel. Libéral au point d'admirer, de comprendre, Courbet, Degas et Manet, d'être plein de sympathie clairvoyante pour les impressionnistes, il resta pénétré de la nécessité du classicisme. C'est ainsi qu'on trouve en lui des gestes romantiques alliés à un dessin académique qui souvent en affadit l'impression. Avec le temps, l'esprit de Moreau s'affina de plus en plus, et parvint à préférer à toutes choses les symbolismes et les décors de l'Inde. Il devint hiératique, presque byzantin, mystérieux et

rare. Il sembla alors rechercher une technique analogue à celle de Turner, mais il n'osa pas, comme Turner, s'abandonner tout à fait à l'étrange essor de ses songes. Sur des corps académiques, il amoncela des étoffes persanes, des orfèvreries, des joyaux, et toute son imagination se dépensa dans les vêtements et les architectures sans oser, dans le dessin des personnages, sortir des limites imposées par l'Ecole.

Chaque fois que Moreau a pu s'affranchir de la règle, la surmonter, il a trouvé des attitudes, des situations d'une incontestable beauté. *L'Hydre de Lerne*, le *Lac Stymphale*, le *Phaéton*, l'esquisse du *Triomphe d'Alexandre*, le *Poète Indien*, le *Jupiter et Sémélé*, resteront parmi les plus éloquentes inspirations héroïques qu'on ait eues depuis Delacroix qui, comme en Chassériau, disputa son cœur à son amour pour l'école. Le tableau inachevé *Ulysse et les prétendants*, montre bien le conflit de ses diverses tendances ; auprès d'un second plan digne de Delacroix, par sa fougue, sa science, sa belle couleur, on trouve un premier plan fâcheusement académique, avec des personnages conventionnels et faux, pareils à ceux de Flandrin et de Couture. L'*Oreste* est un nu poncif dans un admirable décor de palais où apparaissent des Furies qui ont la beauté étrange de Mantegna. Le *Jason et Médée*, purement ingresque, arrive à être beau à force de sérénité des lignes. L'*Europe*, la *Naissance de Vénus*, sont des figures empruntées aux Vénitiens dans d'irréels paysages. Les *Salomés* ressemblent à des miniatures persanes. On trouve ainsi dans toute l'œuvre de Moreau un résumé de ses admirations. La couleur en est spéciale. Dans les tableaux à l'huile, le peintre affectionne certains verts d'émeraude

et les tonalités sourdes de l'école lombarde. Dans les aquarelles, on est souvent déçu par la minutie, l'aspect terni de l'œuvre : il travaille comme un joaillier, par accumulation de petites pierreries. Les nus ne sont pas vivants ; les chairs sont d'ivoire, les yeux sont des joyaux, et les paysages sont glacés, composés de minéraux, jusqu'à donner l'impression d'œuvres décadentes et artificielles. Ses architectures sont composites, à la fois grecques, hindoues et persanes, comme celle de *l'Apparition*, ou celle du *David chantant devant Saül*, dont l'idée est si poétique et si imposante. On dirait qu'il ignore la nature et la vie réelle : on retrouve pourtant dans ses tableaux des esquisses de paysages faites sur nature, avec un ardent sentiment à la Delacroix, mais elles sont transposées, faussées, n'existent plus qu'à titre de motifs de couleurs. Son orientalisme, où le souvenir de son ami Chassériau apparaît quelquefois, n'a pas de réalité, se dissout dans une vision purement littéraire.

On comprend que cette œuvre dont ils ne connurent longtemps que des fragments ait séduit les poètes symbolistes modernes. La révélation posthume de l'œuvre entière a refroidi l'enthousiasme. Il n'en est pas moins vrai que Moreau a réalisé quelques belles choses complètes et que sa vie, son effort pour concentrer tous les symbolismes anciens, l'élévation de ses pensées, son noble et utile enseignement, le feront considérer comme un des artistes intéressants de son siècle.

Un autre tempérament, qui peut être aussi considéré comme isolé malgré son apparent classicisme, est celui de Jean-Jacques Henner (1829-1905), qui a vécu entre l'Ecole et le réalisme caractériste, sensuel, issu des Vé-

nitiens. Il n'a ni théorie ni prétention à une conception : durant toute sa vie il s'est borné à peindre la nudité féminine avec amour. C'est un poète ému et païen. Son œuvre est monotone et gâtée par des redites banalement commerciales, mais il reste de Henner quelques beaux morceaux. Il met en général les trois quarts d'un corps dans l'ombre et laisse émerger le reste à la lumière avec d'infinies délicatesses de demi-teintes. Il présente ses nudités sur des fonds de gazon et de feuillages d'un vert sombre, avec un bout de rivière ou de ciel d'un bleu turquoise, qui rappelle Giorgione et aussi Prudhon. Qu'il appelle ses figures nymphe, Léda, Danaé, Biblis, ou de tel autre nom mythologique qui lui vient à l'esprit, il s'en soucie peu ; il s'occupe uniquement de la même harmonie de chairs nacrées et de chevelures rousses apparues dans une ombre mystérieuse.

Un des grands artistes français du XIX^e^ siècle, Henri Fantin-Latour (1836-1904), n'a pas la place qu'il devrait légitimement occuper. Il a commencé par peindre des portraits conçus dans un style sévère et d'une émotion concentrée. Ami de Manet et des impressionnistes parmi lesquels il encourut la disgrâce de la critique, bien que ne partageant guère leurs idées, Fantin, homme de haute culture, musicien, artiste à la fois classique et attiré vers les audaces modernes par une sensibilité raffinée, peignit quelques toiles où il aima grouper autour de ses maîtres préférés leurs principaux disciples, et qui donnèrent la légitime impression d'œuvres de premier ordre. Ce furent le *Coin de table* et *Autour d'un piano* (aujourd'hui au Louvre), l'*Hommage à Manet* (au Luxembourg), les *Hommages* à Delacroix, Baudelaire, Berlioz, succédant à de très beaux portraits isolés et apportant la plus précieuse

contribution à l'iconographie artistique du siècle. Puis il consacra à Wagner des lithographies illustrant les principaux thèmes de la *Tétralogie*, et il en vint à des toiles allégoriques et chimériques peuplées de sylphes et de nymphes, véritables rêves de mélomane transposant les nuances de ses deux arts préférés. Ce peintre grave et ému, dont la vie évoque celle de Chardin, fut enfin un des plus tendres et savants évocateurs des fleurs qui aient jamais existé.

La peinture d'histoire et la peinture militaire ont été, dans le XIXe siècle, presque constamment inféodées à l'académisme. Le réalisme n'y a rien tenté, à moins qu'on ne note, dans l'œuvre de Manet, l'*Exécution de Maximilien à Queretaro* et le *Combat du Kearsage et de l'Alabama*, toiles d'actualité inspirées par la tragédie mexicaine et la guerre de Sécession, et d'un intérêt fort discutable. La peinture d'histoire est, par elle-même, une erreur esthétique. Elle est une représentation fausse, une supposition gratuite de la façon dont une scène a dû se passer, et nous ne retenons guère des drames historiques que leurs conséquences. Un tableau d'histoire est forcément un fait-divers, une exhibition de costumes, une œuvre d'archéologie. Le drame qu'il présente ne nous émouvrait vraiment que s'il se passait devant nous, nous n'en retenons que les éléments éternels. Il n'y a donc d'intérêt dans le tableau d'histoire que s'il devient un document sur des figures, des décors que nous ne connaissons pas. Cette conception est récente, l'Ecole ne s'en soucia pas ; ses Grecs et ses Romains n'eurent rien de commun avec la vérité, ce furent des modèles d'atelier costumés avec des oripeaux de convention. Lorsqu'on en vint à la peinture d'histoire contemporaine, malgré

l'exemple de Gros, malgré les superbes portraits militaires de Géricault, l'Ecole continua sa routine. L'admirable *Séance de la Convention* de Delacroix, cette page sublime où passe le grand frisson de l'histoire, ne la convainquit pas. Les tableaux de Delaroche n'ont pas même d'intérêt documentaire. La série des toiles qui retracent, au musée de Versailles, les glorieuses batailles de l'Empire, est déclamatoire. On n'y trouve que le *Saint-Louis à Taillebourg*, de Delacroix, qu'il faut décidément toujours citer ! Le reste est plat ou ampoulé. Horace Vernet, qui fut comblé d'honneurs et passa longtemps pour un grand peintre, nous apparaît aujourd'hui d'une facilité banale, d'un manque complet de mérite pictural, dans ses toiles panoramiques où il peint des généraux souriants ou lyriques, brandissant drapeaux ou képis dans une attitude de théâtre. Il n'y a là rien de la vérité, du tragique de la guerre. On peut en dire autant des peintures d'Yvon et de Robert-Fleury, qui sont de consciencieux et ternes ouvrages de patience. Enfin, les toiles militaires de Meissonier sont, comme les petits tableautins Louis XIII de ce peintre, des œuvres qui confondent l'esprit par leur incroyable minutie inutile. Faits pour être examinés à la loupe, ces ouvrages semblent savants. Nous avons expliqué précédemment en quoi cette science est anti-picturale, et ne mérite que le nom d'habileté. Ces dessins n'atteignent qu'à l'idéal de la photographie, et cette couleur est sans harmonie, sans vie, sans passion. Ces uniformes se meuvent dans des paysages mal construits, où il n'y a ni lumière ni atmosphère, et jamais le drame de la guerre n'y paraît.

Il a eu un continuateur en Edouard Detaille, dont il y a à redire exactement les mêmes choses, malgré un esti-

mable effort vers plus de vérité vivante. La guerre de 1870-1871 a fait surgir des foules de peintres militaires. Un seul a été un artiste vibrant et émouvant, c'est Alphonse de Neuville, dessinateur que l'enthousiame fit peintre de batailles, et qui peignit avec furie, avec de belles qualités d'improvisation. Ses esquisses surtout sont remarquables notamment celles de la *Prise du Bourget* et de l'*Attaque d'une maison incendiée*. Les charges de cavalerie d'Aimé Morot sont plus prétentieuses que vraies, malgré l'emploi de la photographie et un incontestable métier.

Roll a peint du moins avec solidité et vérité un tableau de la guerre où les visages sont vrais, les gestes naturels, les détails conformes à la réalité triste. Et c'est tout ce qu'on peut actuellement citer, avec les vibrants combats navals de Fouqueray, avec les œuvres intéressantes de Julien Le Blant, évocateur dramatique des Chouans, et du nerveux et incisif Georges Jeanniot, en un genre qu'au début du siècle, après l'illustre exemple de Gros, Charlet, et plus encore Raffet, Bellangé, Guillaume Régamey, Boissard de Boisdenier, continuant la tradition de l'illustre Gros, avaient honoré par leurs œuvres vibrantes, compréhensives aussi de l'humble héroïsme du peuple en face des batailles déclamatoires des peintres que réunit le musée du Palais de Versailles.

La grande guerre de 1914-1918 aura sans doute définitivement écarté la conception de la peinture militaire, vicieuse par elle-même. La guerre que nous avons vue supprime en effet tout aspect pictural. Les foules, enterrées dans des tranchées, sont invisibles. L'ancien luxe des uniformes est supprimé et toutes les tenues sont grises, beiges, verdâtres, décolorées. Le soldat ressemble plus à

un ouvrier qu'à un guerrier. La machinerie est celle d'une usine, et les charges de cavalerie sont aussi impossibles que les défilés. Une documentation géographique immense a été réunie, une faible partie en a été confiée à des peintres, et leur embarras de coloristes était visible dans les compositions qu'ils notaient pour les journaux illustrés. Il apparaît qu'une bataille de la Marne, une défense de Verdun, se développant sur des kilomètres, et où tout se dissimule, sont des thèmes qu'aucune peinture ne saurait même essayer de commenter ; tout au plus de petits épisodes typiques peuvent-ils être reconstitués, et tout porte à croire que ces observations auront plus de justesse encore dans les guerres futures.

La peinture d'histoire proprement dite n'a trouvé qu'à la fin du siècle un grand interprète véridique. Jean-Paul Laurens (1838-1910) a apporté dans ce genre l'esprit d'Augustin-Thierry et de Michelet. Ses illustrations des *Récits des temps mérovingiens*, ses toiles retraçant l'histoire des Francs, les inquisiteurs, les luttes des Albigeois, sont des documents de grand intérêt et de nobles œuvres d'art, d'une allure lourde mais d'un coloris puissant et d'un large dessin. L'école revendique à tort le bénéfice de la gloire de ce probe et libre artiste qui n'eut rien de sa médiocrité, et qui voyait la vie avec sincérité et avec fougue. La décoration du Panthéon, retraçant la mort de Sainte Geneviève, est plus un tableau qu'une peinture murale, mais elle est pleine de beaux morceaux. Laurens a vraiment su donner l'impression froide, mystique et barbare des tristes palais mérovingiens, des figures ascétiques ou brutales, des silhouettes de moines et de reîtres. Il a su aussi comprendre la Révolution, et donner avec la *Mort de Marceau* et quelques esquisses un grand

Photo Giraudon

A. Renoir. Le Moulin de la Galette
Musée du Louvre

Photo Giraudon

E. Degas. La Dame aux Rubans roses
Musée du Louvre

caractère d'éloquence à sa peinture. Il aime les beaux tons sombres, les rouges, les bruns, les velours épais, les aciers, et il les exprime richement. Il a peint des paysages languedociens avec un profond amour du terroir où il naquit ; c'est un grand artiste et un novateur dans le genre qu'il s'est choisi.

L'histoire religieuse a fait, dans ces dernières années, une recrue inattendue en James Tissot, peintre de scènes élégantes, qui entreprit une vaste série de compositions à l'aquarelle sur la vie de Jésus. Ce travail réunit une somme considérable de documents curieux. Il fut conçu dans un esprit trop exclusivement réaliste, et souvent sans que les qualités picturales fussent à la hauteur de l'étonnante dépense d'érudition.

Là peut se terminer le bilan de la peinture d'histoire au XIXe siècle. Elle est le genre qui a fourni le moins d'œuvres durables et cela se comprend par l'orientation des successifs mouvements du siècle, et par la nature même du genre historique. On pourrait écrire un livre d'un incroyable intérêt qui s'appellerait l'*Histoire de l'Emotion à travers les siècles* : le chapitre concernant l'art du XIXe siècle constaterait certainement que l'émotion y est devenue sensiblement plus *intérieure*. L'âge de la fresque est passé, il a été remplacé par cette fresque immatérielle qui s'appelle l'orchestre, et la musique, la poésie, ont exprimé des sensations psychologiques inconnues aux âges précédents. L'art est devenu suggestif plutôt que direct, le luxe des costumes a disparu, l'être humain n'est plus intéressant picturalement que par son visage et ses mains. L'esprit scientifique a fait entrer le symbolisme dans une phase nouvelle qui s'élabore, mais nous n'en sommes encore qu'à des symptômes.

Chapitre IX

L'IMPRESSIONNISME ET SES THÉORIES

La technique nouvelle, inaugurée par un groupe d'artistes de 1865 à 1875. — La dissociation des tons : l'illogisme du ton local: les reflets, l'harmonie. — Quelques mots sur l'idée en peinture, sur sa conception par les académiques et les modernes. — Le caractère et la beauté expressive chez Manet. — Renoir, Berthe Morisot, leur entourage. — Le pointillisme et le néo-impressionnisme. — Qualités et faiblesses de l'impressionnisme : ce qu'il a apporté dans la technique. — Ses applications possibles. — Son rôle dans l'évolution du siècle.

Nous avons déjà touché, dans les précédents chapitres, à un certain nombre de principes contestés par l'Ecole et développés par les caractéristes et les réalistes modernes. La chronologie et la nécessité logique nous amènent à parler maintenant de l'impressionnisme, qui a réuni tous ces principes, et a été en quelque sorte l'aboutissement des efforts des artistes indépendants au dernier tiers du siècle. Même chez les peintres que ne se sont pas rangés à ses théories, son esprit libéral, anti-dogmatique et anti-traditionnaliste a exercé une influence, et même la condition sociale de l'artiste s'en est trouvée modifiée. Il est donc temps d'exposer en quoi consiste ce mouvement théorique.

Il a deux phases parallèles : le modernisme, c'est-à-dire la substitution de la beauté de caractère à la beauté proportionnelle et le renouvellement de la technique. Nous avons déjà exposé la première phase, nous essaierons de

faire comprendre les principes généraux de la seconde. Ils touchent, par certains côtés, aux constatations de la science récente dans l'optique et le chromatisme, et peuvent se résumer ainsi :

L'atmosphère baigne toutes choses, et les colore. Un tableau est donc, non la représentation des choses, mais de l'atmosphère où elles sont placées, et cela avant tout, puisque nous percevons des couleurs et qu'elles sont dues à l'inégale intensité des ondes lumineuses, comme le démontre l'analyse du spectre solaire. Les sept couleurs du spectre sont, comme les sept notes de la gamme, comme l'alphabet, une source de combinaisons infinies. Les ombres sont des lumières diversement colorées, puisque la non-couleur serait le néant, et que toute couleur n'est qu'un état particulier de la lumière. Le dessin est une pure illusion, et le dessin linéaire est une invention de l'homme, grâce à laquelle il précise la séparation des couleurs entre elles, c'est-à-dire les formes. Le dessin est une abstraction au même degré que les traits par lesquels, en géométrie, on figure les distances entre divers points. Il n'y a en réalité que des volumes et des plans qui se rejoignent par d'insaisissables passages.

Toute coloration s'obtient par la juxtaposition parallèle des ondes lumineuses, et en l'analysant scientifiquement on y retrouve les sept couleurs du spectre solaire, plus ou moins dosées. Ces ondes parallèles nous paraissent mêlées parce qu'elles s'unissent dans notre œil, où la rétine joue le rôle d'une lentille convergente En réalité, dans la nature et dans la lumière, la *dissociation atonique* fait que le rouge, le vert ou le jaune n'existent pas en eux-mêmes. Une lentille ou notre œil les recompose par concentration. Il s'ensuit que, selon

l'inclination horaire des rayons du soleil, les ondes lumineuses nous parviennent selon des obliques plus ou moins grandes et selon des trajectoires plus ou moins rapides. Ces degrés d'incidence ou de rapidité déterminent des variations constantes de tonalités. Il n'y a donc rien qui ait une couleur fixe, et le *ton local* d'un objet n'existe pas plus que ses lignes. Quand nous disons qu'un mur est gris, un panneau de bois brun, une tenture bleue, ou verte, nous parlons conventionnellement : l'analyse spectroscopique, ou simplement l'acuité de l'œil d'un peintre habitué à voir subtilement, révèlent que ce gris, ce brun, ce bleu ou ce vert sont en réalité composés d'une multitude d'ocellures lumineuses et versicolores. Le *ton local* n'a aucun sens en optique : ce n'est qu'une expression figurée qui désigne la recomposition simplifiée de ces ocellures sur notre rétine. Il faut aussi considérer que les diverses radiations des objets s'influencent mutuellement, et qu'ainsi les *reflets* jouent un rôle capital dans la coloration.

Rien n'est séparé ni fini dans la nature, et nous ne savons rien de la matière, qui est impondérable. Les plans et les perspectives ne nous sont connus que par le mouvement et le temps employés à les parcourir : un enfant ignore les distances et voit les choses proches et lointaines comme si elles étaient peintes sur un même plan et également proches de son œil. Aucune surface n'est limitée. Nous ne reconnaissons la vie que par la vibration des ondes lumineuses qui est comme un rideau devant toutes choses. La peinture qui ne dispose que de deux dimensions de l'espace, la largeur et la hauteur, et donne l'illusion de la profondeur par l'artifice de la perspective, ne peut donc avoir que la vision de l'enfant.

Elle fait supposer les volumes et les distances par les variations de la couleur, c'est-à-dire par *la valeur* des radiations de chaque objet, et c'est seulement par les valeurs qu'elle peut donner l'impression des distances, bien qu'elle ne dispose que d'une surface plane et verticale.

Ces quelques notions physiques ont amené l'impressionnisme à ses principes essentiels.

L'idée de Claude Monet a été de faire comme la nature, autant que possible, en adoptant le principe de la *dissociation des tons* ; au lieu de faire sur la palette le mélange approximatif des couleurs diverses dont se compose la couleur apparente d'un objet, et d'obtenir ainsi un certain ton à reporter sur la toile, le peintre a pensé mieux faire en juxtaposant sur la toile, à des doses diverses, les couleurs du spectre par petites touches parallèles, de façon qu'à distance la recomposition s'opère sur la rétine de l'œil du spectateur de la même manière que dans la nature. L'avantage de ce procédé est techniquement celui-ci : les mélanges de couleurs dans la nature restent brillants parce qu'ils proviennent de vibrations lumineuses. Sur la palette, les couleurs matérielles, mêlées, deviennent un mélange grisâtre et sale. Toutes les couleurs unies dans le spectre forment le blanc ardent, l'essence même de la lumière, mais avec nos couleurs cette opération est impossible. Il importe donc de conserver chaque ton pur, et ainsi, dans la juxtaposition, il gardera son éclat individuel. De plus, cette juxtaposition d'une multitude de petites touches donnera à l'œil l'impression de vibration de la lumière naturelle.

Cette théorie de la dissociation des tons a été systéma-

tisée par Monet, bien qu'à vrai dire ce grand et audacieux créateur de la peinture de plein-air ait obéi à son instinct et n'ait jamais écrit une seule ligne de théories : ses observations sur nature se sont trouvées confirmées par les découvertes faites dans l'optique et le chromatisme par Chevreul, Helmholtz, Lippmann et Rood. Mais elle avait été pressentie par Watteau (l'*Embarquement pour Cythère* en est la preuve), par Chardin, par Turner, par Constable, par Bonington, par Delacroix et enfin par Monticelli, qui sont les véritables précurseurs de l'impressionnisme technique Elle a été chez Monet l'effet d'un désir naturel d'obtenir le plus de lumière possible, et il l'a appliquée au paysage ; nous verrons comment Manet et Renoir l'ont appliquée à la figure.

L'impressionniste s'efforce donc de réduire dessin et coloration à une accumulation symétrique de touches de couleurs pures, et de doser les couleurs selon l'heure où il peint et les reflets réciproques des objets. Les ombres lui semblent, comme les parties éclairées, des composés où dominent certains tons ; par exemple le bleu, le vert émeraude, dans un bouquet d'arbres placé à contre-jour. Néanmoins, il y retrouve, à doses plus faibles, tous les tons de la lumière, qui y pénètrent plus ou moins, sans quoi l'ombre serait opaque, et on voit dans les ombres de Claude Monet en effet, une multitude de particules orangées, roses, rouges, qui s'y trouvent dans la nature et donnent à l'ombre sa transparence et sa chaleur vitale. L'Ecole, au contraire, n'a jamais considéré l'ombre que comme l'opposition de la lumière, comme la non-lumière, et ainsi les peintres de l'Ecole, et même de grands maîtres naturistes comme Poussin, Claude Lorrain, les Hollandais se sont bornés à exprimer l'ombre par des

mélanges bitumineux destinés à faire ressortir facilement les parties éclairées. Si le tableau se passe dans un intérieur, avec une lumière indirecte (une chambre dont on ne voit pas la fenêtre), cette lumière détermine pourtant des reflets qui détruisent le *ton local* des objets, et on retrouvera dans toutes les couleurs, claires ou sombres, les sept teintes du spectre solaire. Enfin, à la limite arbitraire d'une silhouette, il se produit un échange de vibrations entre l'objet et le ciel, une teinte intermédiaire qui les relie, et Claude Monet ne manque pas de noter cette zone de reflets : il est impossible, dans ses paysages, de voir le passage d'une cime d'arbre ou d'un sommet de colline à l'atmosphère autrement que par la vibration des tonalités qui procèdent à la fois de l'azur et du feuillage, à une certaine distance autour du point où nous croyons voir *finir* l'arbre ou le coteau.

Selon l'heure, domine dans l'atmosphère une couleur, et par conséquent un paysage peint est le développement raisonné des reflets de cette couleur dominante. Nous touchons ici à l'identification de la peinture et de la musique. Un timbre et une couleur s'équivalent. Un tableau prend pour thème l'orangé ou le vert et les développe comme un musicien prend le *ré* mineur pour le thème d'une sonate. Il s'ensuit que, de même que l'idée en musique peut être définie le développement harmonique d'un timbre, l'idée en peinture est le développement harmonique d'une couleur. Que cette couleur s'applique à la représentation d'une déesse, d'une chambre ou d'un bateau, cela concerne un autre ordre de pensées, qui est abstrait. L'idée, la pensée picturale sont, en dernière et rigoureuse analyse, intimement liées à la couleur. Le peintre pense d'*abord* en orangé ou en rouge, et

ensuite, comme homme, il pense au *sujet* à propos duquel il va peindre. C'est ce qu'à très bien exprimé Delacroix un jour qu'on lui parlait d'une rencontre entre Talleyrand et Wellington, en lui disant : « Quel sujet pour vous! » Il répondit : « Ce n'est d'abord pour moi qu'un bonhomme en bleu et un bonhomme en rouge. » Par cette boutade, ce grand intellectuel, qui traita les sujets d'histoire les plus émouvants, voulait nettement préciser les conditions préalables du coloriste, l'étude psychologique ne venant qu'après. Et nous touchons ici à l'antinomie elle-même de l'impressionnisme-réalisme et de l'Ecole. Celle-ci renverse ce point de vue en considérant la peinture comme un *moyen* d'exprimer une idée abstraite, littéraire, qui pourrait aussi bien se traiter par la poésie ou la musique ; pour elle, l'idée en peinture n'a pas besoin d'être spécialement *picturale*. L'idée se confond avec le sujet, avec le sentiment, avec le symbole ou l'allégorie, elle reste un élément général qui est *traité* par la peinture et pourrait l'être par d'autres arts. Elle appelle réalisme, vision étroite, inintelligente, sans idée, la conception que nous venons d'exprimer, sans s'apercevoir qu'elle détruit précisément l'essentiel de la peinture en pensant *l'ennoblir*.

Le réalisme ne signifie pas, comme l'Ecole a feint de le croire, l'application exclusive de la peinture à la représentation de scènes familières. Il est une condition préalable à la base de toute représentation plastique, mais rien n'indique qu'il doive interdire un art mystique ou philosophique. Jusqu'à présent il a coïncidé avec un art *caractériste*, avec l'expression de la beauté incluse dans les spectacles de la vie moderne ; et c'est bien l'Ecole elle-même qui y a aidé par son obstination à déclarer que

tout ce qui est contemporain est bas et sans beauté. En faisant haïr le temps où vit un artiste, on crée en lui une protestation car toute beauté est dans la vie, à quelque moment qu'on y vienne, et les symboles se renouvellent. C'est la défense faite par l'Ecole de chercher le beau en dehors d'un idéal de proportions qui a créé une réaction, ouvert les yeux, et fait comprendre qu'un dogmatisme qui niait l'évolution devait être forcément faux et contenir un principe de mort. Mais il n'est pas nécessaire que le parallélisme du réalisme et de la beauté de caractère soit éternel, et nous pourrons très bien concevoir que l'impressionnisme puisse servir à l'expression de hautes pensées, sinon à celle de la mysticité et du symbolisme sous leurs formes grecques ou chrétiennes. Il faut considérer l'impressionnisme comme un rétablissement de la question sur une base logique dont l'Ecole l'avait privée, et surtout comme la première phase d'un mouvement dont nous ne pouvons prévoir les conséquences. Nous voyons déjà le point de vue réaliste de l'impressionnisme dépassé par son application à l'art décoratif. Il nous sera aussi permis de prévoir une époque prochaine où la peinture, débarrassée des dogmes de l'esprit scolastique et rétrograde, reviendra à l'expression d'un idéal et d'un symbolisme conformes à la sensibilité moderne et à la philosophie, à la sociologie, à l'idée religieuse telle que notre science et nos mœurs nous les font concevoir.

Nous venons donc de voir quelles constatations ont conduit Claude Monet à peindre par tons *dissociés*. Il est le créateur et le technicien de l'impressionnisme par l'application raisonnée de ce système. Lorsqu'après 1870 Manet entreprit de peindre en plein air, il conserva quand même sa manière large, ses touches unies, composées

sur la palette, et il obtint ses effets lumineux par des contrastes vigoureux et surtout par l'observation très juste des demi-teintes, plutôt que par la dissociation des tonalités. Son tempérament en effet répugnait à ce moyen, car Manet était un peintre tout classique, un continuateur de Caravage et des Espagnols, sur lequel son époque s'est absolument trompée en le prenant pour un révolutionnaire à cause de ses sujets dont la hardiesse réaliste nous semble aujourd'hui bien innocente. La technique de Monet donne à un tableau un aspect minutieux et confus, par l'accumulation des taches colorées, incompréhensibles de près et ne produisant l'impression voulue qu'à quelque distance, et Manet aimait les larges écrasements de couleurs qui suivent, presque sculpturalement, les contours de choses représentées, ce que les peintres vraiment traditionnels appellent « une belle matière ». Et toujours Manet conserva son souci dominant du caractère moderne. Les œuvres de sa seconde période sont de style purement français, et c'est surtout par là qu'elles valent. Il a noté admirablement les tonalités intermédiaires, dans ses portraits de femmes dans des jardins, dans ses scènes de la rue. On peut dire de lui qu'il a plutôt prêté au mot impressionnisme son sens de « *recherche de l'expression* ». Plus il peignit, plus il élargit sa manière; ses dernières toiles sont extraordinaires par leur sûreté d'indication. En quelques touches la valeur, le mouvement sont synthétisés, et à cette synthèse Manet trouve inutile de rien ajouter. C'est cette notation, en apparence sommaire, en réalité due à une science, qui laisse à ses tableaux la vivacité savoureuse, les qualités séduisantes de l'esquisse. C'est dans cet esprit que sont peints, de 1870 à 1883, le *Père Lathuile*, *le Café-Concert*, le *Bar des Folies-Bergère*, le *Banc*, *Argenteuil*,

Nana, les portraits de femmes, les études d'eaux vives, les esquisses de Venise, les jardins, les natures-mortes de poissons et de fleurs, toute cette série de belles pages vivantes et chantantes, qui ont l'aspect sain et robuste de la lignée des vieux maîtres, et qui laissent, parmi toutes les toiles subtiles et complexes de la peinture récente, une si forte impression de franchise, de simplicité loyale, de virginité de la vision.

Dans le groupe d'admirateurs qui se réunit autour de Manet, groupe qui fut formé d'abord par des réalistes, puis par des peintres de diverses conceptions, et auquel les impressionnistes, ne s'ajoutèrent que plus tard, il faut donc faire la division entre tant de talents. Le graveur Bracquemond, qui fut aussi un orfèvre, un céramiste, un décorateur du plus grand talent, le peintre-graveur Legros, qui se fixa en Angleterre et y acquit une grande renommée par ses eaux-fortes et ses toiles d'un style néo-primitif, le mystérieux Whistler s'y trouvaient auprès de Fantin-Latour, peintre à la fois de la plus austère et stylisée réalité et du rêve le plus nuageux. On distinguera donc utilement, parmi tous ces tempéraments qui s'accordaient seulement sur la nécessité de détruire les préjugés de l'Ecole, entre les caractéristes et les impressionnistes proprement dits. Ceux-ci sont, à vrai dire, les hommes qui ont suivi la technique de Monet en l'unissant à la recherche du caractère moderne. Et c'est pourquoi il faut les séparer, en critique, de Manet et de Degas. Il faut mettre également à la suite de ceux-ci, bien qu'elle ait aussi de directes parentés avec Renoir, l'œuvre exquise de Berthe Morisot, belle-sœur de Manet, dont elle défendit avec énergie la gloire posthume.

Très directement dépendent de Monet des paysagistes

comme Guillaumin, Pissarro, Sisley, Lebourg, Maufra, Moret. On rangera par contre au nombre des disciples de Manet un jeune peintre, Bazille, tué en 1870, et qui eut été un grand artiste si l'on en juge par ce qu'il a laissé. Mais il faut en venir à une haute personnalité, à un maître : Auguste Renoir semble être la personnification de l'impressionnisme tout entier.

Son œuvre variée réunit en effet la technique de Monet le caractérisme de Degas et de Manet, et elle est personnelle par une sorte de volupté naïve, de joie païenne, de caressante animalité qui la réfère directement à Boucher et aux peintres de la fin du XVIIIe siècle tout en étant très moderne.

Renoir a eu deux ou trois techniques. La première est tout à fait semblable à celle de Boucher. Il use beaucoup plus du couteau à palette que du pinceau pour modeler dans une pâte grasse, aux aspects d'émail et de kaolin, ses baigneuses nues, très blanches, stylisées avec un goût curieux. Les détails sont simplifiés : la couleur est très claire, les chairs de nacre se détachent sur des fonds où l'on retrouve les bleus particuliers à Boucher. Il n'y a pour ainsi dire en ces œuvres décoratives ni ombre ni lumière, mais une sorte de clarté qui baigne toutes choses. Puis l'artiste aborde l'étude de la vie moderne, et modifie profondément sa technique en même temps que ses sujets, avec une souplesse qui est un de ses traits caractéristiques. Il entre alors dans la plus belle période de sa carrière, de 1878 à 1895. Il peint des paysages qui rappellent un peu Corot, puis Monet, et ne le cèdent pas aux belles œuvres de ce dernier. Il réalise de vastes compositions, le *Déjeuner des Canotiers*, la *Loge*, le *Bal au Moulin de la Galette*, les panneaux de la *Danse*, *Sur la terrasse*, la *Jeune fille*

endormie. En tout cela éclate une magnifique nature de peintre-poète. Les scènes contemporaines sont aussi vraies d'attitude et d'atmosphère que celles de Manet et de Degas, mais elles sont plus fines que les unes sans avoir l'amertume ironique des autres. Il y a en Renoir une faculté lyrique qui lui fait voir la vie avec un pittoresque souriant. Le *Bal* est bien significatif à ce point de vue : alors que Degas n'eut pas manqué de réunir, en cet endroit populacier, d'admirables types de déclassés, des visages encanaillés, des cynismes et des laideurs, Renoir n'y a vu que les taches de soleil dans la verdure, l'éclat joyeux des robes, l'or des chapeaux de paille, l'enlacement amoureux et le tournoiement des valses, et sa vision, moins caractériste et plus strictement picturale, est tout aussi véridique. On peut en dire autant du *Déjeuner des Canotiers*, des panneaux de la *Danse*, ou il s'est plu à noter la grâce des jeunes filles d'humble condition, leur fraîche jeunesse sous les robes modestes. On peut dire que Manet aime surtout la peinture, Degas l'étude du vrai, et de Renoir qu'il aime surtout la vie. Il l'aime passionnément, la poétise, y voit partout de la beauté, n'a pas la perception de la laideur, et pourtant ne fait rien de conventionnel ou de faux. On dirait qu'il a gardé l'ingénuité d'un enfant. Il aime aussi le luxe, et a signé quelques portraits, dont la *Loge*, chef-d'œuvre dont la place est au Louvre, est le plus admirable exemple. Renoir a de la femme une conception spéciale : il la peint sans pensée, comme un joli animal. Il la revêt d'un véritable poème de satin et de gaze, l'entoure d'or et de roses, la détache sur le fond vivant de vastes chevelures. La *Loge* rappelle un peu, par sa technique et son style, les Reynolds, et parfois Renoir, comme encore dans la *Pensée*, est hanté du

ressouvenir de Reynolds et de Gainsborough, autant que de celui de Boucher. Il aime aussi les petites filles et les babys, dont il a peint une série considérable dans une manière grasse où les touches du pinceau semblent des caresses, et là encore sa naïveté l'a servi. Inhabile aux expressions sérieuses, Renoir excelle à rendre les gestes gauches, les regards ignorants, les chairs candides des enfants. Il est aussi un peintre délicieux des fleurs.

Dans toute cette série, sa technique est celle de Monet ou de Manet, alternativement. Pourtant il y mêle parfois son ancienne peinture au couteau, ses écrasements de matière lisse, semblable à l'émail. Dans sa troisième et récente manière, il semble qu'il devienne encore plus capricieux et déconcertant par son mélange de subtilité et de naïveté, d'ignorance apparente et de science réelle.

Cet esprit fantaisiste s'affranchit de tout dogme, il mêle dans le même tableau quatre ou cinq procédés et semble s'amuser à les confondre. Son dessin faiblit, il ne s'occupe plus que de la couleur pure ; il ose des harmonies presque discordantes, associe des tons imprévus, joue avec les reflets, recherche des harmonies de tapis d'Orient, donne à sa peinture l'aspect du lainage, de l'agate, du verre, de la soierie, est tour à tour adorable et irritant. Ses derniers paysages de Cannes et d'Antibes sont moins des aspects réels que des harmonies, des musiques de nuances singulières.

Il a de la femme une vision spéciale, qu'on a pu parfois à bon droit trouver vulgaire, surtout dans les dernières années de la production très abondante d'un homme qui ne cessait de peindre malgré l'âge et les infirmités. Renoir n'a jamais été un analyste des expressions humaines. Tous les visages de ses femmes se ressemblent, sensuels, sans

pensée, d'une heureuse animalité, et il semble de plus en plus indifférent à leurs imperfections de formes, à des mains défectueuses, à des ventres adipeux, à des pieds par trop plébéiens. De la femme il voit moins le modelé que l'éclatant épiderme. Il la conçoit comme un être sauvage, inconscient de sensualité, et il la dresse sur des feuillages ou des eaux écumantes non comme une naïade antique, mais presque comme une habitante de la brousse tropicale. Il y a de l'Oriental dans un Renoir, un sens exceptionnel de la primivité des êtres et des choses. Son extrême fantaisie l'a souvent entraîné à se tromper. Il est inégal, mais toujours attachant et charmant, et dans ses soixante années de production il a signé un nombre imposant de chefs-d'œuvre. Il a été longtemps scandaleux que le nom de Renoir ne fût admiré que d'une élite restreinte. Il y a dans Manet une audace rude, dans Monet une technique nouvelle exigeant une éducation de l'œil, dans Degas une sévérité et une ironie acerbe, qui suffisent à expliquer la répugnance du public, la lenteur de la renommée. Mais on ne peut s'expliquer comment cette œuvre de Renoir, faite de nudités, d'enfants, de scènes riantes, de fleurs, si française, si claire et si allègre, n'a pas été saluée comme celle d'un de nos plus grands coloristes. Cependant les réparations lui ont été tardivement accordées et il est mort riche et célèbre après une longue vie de labeur indépendant. Renoir est le poète de l'impressionnisme. Il reflète toute l'œuvre des artistes dont il a partagé la fortune, et pourtant reste pleinement original. Moins puissant qu'eux séparément, il les surpasse par l'abondance, la variété, l'ubiquité de sa vision, et il a de plus qu'eux quelque chose d'indiciblement spontané, jeune et frais, sans même parler d'une techique qui garantira

ses œuvres des ravages que la décomposition chimique exerce déjà sur les œuvres de ses camarades. Chez nul homme plus que chez Renoir on ne voit l'effet de la vocation, n'obéissant qu'à l'intuition. Il est certainement, de toute sa génération, l'artiste qui démontre le mieux la filiation française de l'inpressionnisme et sa référence au XVIII[e] siècle.

Aux théories impressionnistes s'ajouta, vers 1885, un corollaire. Un certain nombre de jeunes peintres essayèrent de donner aux idées de Monet sur la dissociation des tons une sanction scientifique. Sous l'influence des théories de Chevreul, d'Helmholtz, de Lippmann, de Charles Henry, ils conçurent l'application régulière des lois de la réfraction à la peinture, et ils inventèrent le procédé dit *pointilliste*. C'est-à-dire qu'au lieu d'obéir, comme Monet, simplement à l'instinct, et de noter les différents dérivés des couleurs à l'aide d'accumulations de taches plus ou moins symétriques, ils remplacèrent ces taches par des points sphériques, dont le relief se prêtait moins à la poussière et dont la sphéricité uniforme devait agir mieux sur l'œil. Ils calculèrent systématiquement, dans un paysage, les gammes de nuances que devait nécessairement créer l'opposition des principaux tons. Le principe de ce néo-impressionnisme était théoriquement juste, mais l'art est trop spontané, trop mêlé d'instinct, pour obéir à des systèmes, et les œuvres des adeptes du pointillisme furent anguleuses, froides et sans vie. Presque tous ont d'ailleurs abandonné progressivement ce point de vue, sauf M. Signac, qui en fut le théoricien, et Théo Van Rysselberghe, dont on peut dire qu'il eut un grand talent malgré cette technique. Les premiers pointillistes furent Signac, peintre de marines et de scènes décoratives,

Georges Seurat, qui fût devenu un grand artiste et dont une mort très prématurée arrêta l'œuvre et les savantes et sincères recherches, Angrand, Maximilien Luce, Henri-Edmond Cross, et enfin les peintres Maurice Denis, Pierre Bonnard, que nous retrouverons parmi les décorateurs, et Edouard Vuillard, que nous retrouverons dans les intimistes. D'ailleurs ces peintres s'orientèrent dans des directions très variées, les uns réalistes, les autres influencés des Japonais, les autres symbolistes. Le pointillisme, auquel se rallièrent un instant Pissarro et Toulouse-Lautrec, doit être mentionné dans une histoire de le peinture moderne, mais a cessé d'avoir une action logique.

Il est difficile de noter les innombrables résultats de l'impressionnisme. La variété même de ses maîtres fait que tous les peintres actuels en sont plus ou moins touchés, soit dans la façon de peindre, soit dans le caractérisme ; aucun d'eux ne serait ce qu'il est si ce mouvement n'avait pas existé. Pour la majorité d'entre eux il a été une initiation et combien de peintres ayant reçu les leçons de l'Ecole ont dû à l'impressionnisme la révélation de la mauvaise route où ils s'engageaient ! Même ceux qui se réfèrent à une vision très différente avouent la forme de cette influence morale, de cette invite énergique au libéralisme artistique.

On ne dira pas que l'impressionnisme ait été sans défauts. Trop souvent il a fait preuve de faiblesse dans le dessin, il s'est contenté d'esquisses, il a manqué de style, il a donné une impression artificielle. Son principe analytique, quand il n'a pas été soutenu par les fortes qualités constructives d'un Claude Monet, a conduit ses adeptes à une poussière d'irisations analogue à la «poussière sonore» des imitateurs de Debussy, à la dissolution

des aspects plastiques à force de décomposition chromatique. Ce ne sont plus qu'illusions, fumées versicolores, sous l'évanouissement de la matière, au point qu'une génération suivante, d'accord en cela sans s'en douter avec l'Ecole, a pris la résolution de recomposer les éléments ainsi dissociés, et de réadopter le *ton local* même conventionnel, afin de retrouver une construction solide. Ce fut le dessein de Cézanne et de Gauguin. L'impressionnisme, art de paysage, n'a eu dans le portrait et la composition à figures qu'un prestige assez médiocre. Il a échoué à fonder tout un art sur les jeux du Protée qu'est la lumière solaire. On le renie violemment aujourd'hui. Il ne faut oublier ni les services qu'il a rendus optiquement, ni la voie libérale qu'il a ouverte malgré la routine, et dans les pires conditions ; sans encouragements, pauvres, honnis, ses artistes ont passé ving-cinq ans à lutter, et ils ont eu les difficultés que rencontre tout mouvement de transition, les tâtonnements, les hésitations, les excès propres à ceux qui doivent à la fois se défaire d'un état d'esprit et en inventer un nouveau. Jamais artistes n'ont vécu dans une période plus tourmentée. Il n'est pas moins vrai que l'impressionnisme a eu plusieurs mérites. D'abord, il a apporté une théorie neuve. Ensuite il a contribué puissamment à renouveler la vision, à débarrasser l'art de la peinture noire et de la noblesse conventionnelle. Il a renoué la tradition nationale en dépit de ceux qui prétendaient la conserver. Il a créé une beauté expressive et a eu l'honneur et le courage de la chercher dans son époque, il a aimé la vie et la nature avec santé et sincérité. Il a créé une ère nouvelle du paysage. Cet ensemble de titres permet impartialement de considérer l'impressionnisme d'abord

comme le plus grand mouvement pictural de la seconde moitié du XIXe siècle, ensuite comme l'un des plus significatifs qui se soient produits depuis qu'il y a une peinture en France. Même les critiques qui ne l'aimeront pas dans sa vision et ses résultats seront obligés à l'avenir de lui consacrer un examen très étendu. Il est bien plus nettement autochtone que le romantisme, mêlé de nombreuses influences étrangères. Delacroix est, comme Hugo, un génie impressionné par le tragique anglais et espagnol, au point de vue imaginatif, et par les maîtres vénitiens et hollandais au point de vue technique. Rousseau et Corot se réfèrent aux Hollandais, et la poésie voilée de Corot, si spontanée soit-elle, n'est pas sans analogies avec celle des lakistes, des poètes du lied allemand, et de Virgile. La réaction réaliste de Courbet contre l'Ecole tend surtout à opposer un vrai classicisme à un faux. Mais l'apparition de l'impressionnisme rassemble tous les caractères français antérieurs et trouve dans la contemplation de la nature tous ses sujets. On dirait que cette génération fait table rase de tout ce qui l'a précédée et recommence toute la peinture en s'asseyant en plein air devant une toile. Peu s'en est fallu que le sort de Millet, de Monticelli, de Daumier, morts méconnus et misérables, n'échût à Manet ou à Renoir, et l'énergie, la conviction, l'intégrité artistique des impressionnistes ne seront pas leurs moindres titres à l'estime de l'avenir.

Il y avait des principes qui semblaient indéracinables, une hiérarchie qu'on sentait mauvaise, mais contre laquelle personne n'eût osé se lever ; n'ayant ni presse, ni autorité, ni fortune, les impressionnistes ont osé une protestation qui, après vingt-cinq ou trente ans, a été comprise. Exclus des Salons, ils y ont reparu par l'invasion

des toiles claires s'imposant aux jurys : et leurs représentants directs ou indirects comme Henri Martin, Ernest Laurent, Besnard, Forain, sont entrés à l'Institut qui accepte toujours ce qu'il a commencé par excommunier. Dans le monde artistique entier l'impressionnisme a créé d'innombrables disciples, et même de mauvais disciples qui apportent à le copier maladroitement la même impersonnalité et la même incompréhension qu'ils eussent mise à copier l'Académie. Mais il n'était pas à craindre que l'impressionnisme devînt à son tour une Ecole créant des poncifs d'un autre genre. Il est en effet la négation de tout dogmatisme, il donne des exemples et non des leçons, il apprend aux artistes à n'avoir qu'un maître, la nature, à considérer l'indépendance comme le seul dogme valable et avant tout à être sincères, à s'éduquer eux-mêmes, à n'accepter aucune idée toute faite et à considérer les gens qui prétendent savoir les secrets de l'art, et surtout les transmettre, comme de véritables mystificateurs, parce qu'il n'y a de secrets que dans le microcosme qu'est la conscience individuelle. Voilà l'apport moral de ce mouvement de « contre esthétique ». On peut le discuter : on ne peut nier que de 1865 à 1885 il n'ait été de la plus heureuse efficacité en face d'un corps de doctrines absolument corrompu. Les actuels détracteurs de l'impressionnisme oublient trop qu'à ses recherches et à ses luttes ils doivent la possibilité de leur existence artistique.

Chapitre X

LES INTIMISTES

Définition de l'intimisme. — La poésie psychologique en peinture : l'âme des choses. — Millet et son œuvre. — Cazin, Dagnan, Carrière, Le Sidaner.

Quelques modernes. — La peinture de la pénombre et du silence. — la peinture paysanne, bretonne, nocturne.

Qu'appellerons-nous l'Intimisme et quel sens lui attacherons-nous ? Il est évident qu'en français ce mot seul peut désigner une certaine intrusion de l'idéal psychologique dans la peinture, une révélation de l'âme à travers les choses peintes, la suggestion magnétique, par la description des apparences, de ce qui se trouve derrière elles, le *sens intime* des spectacles de la vie. Ce sens intime n'est pas précisément le symbolisme ou le mysticisme des Primitifs ou des allégoristes de la Renaissance, qui combinaient des éléments naturels en vue d'une conception personnelle. Il se borne à exprimer ce que les objets et les êtres, tels qu'on les aperçoit, laissent deviner de profond, le tragique et mystère quotidien de l'existence ordinaire, la poésie latente des choses. Cette poésie n'est pas imposée par la vision du peintre. Il la prend là où il la trouve, il la montre là où on ne pensait pas la trouver, il fait ressortir les éléments psychologiques dans un art qui semble réservé à des expressions purement extérieures.

Cet *intimisme* est relativent récent. Issu d'une évolution presque contemporaine de l'esprit humain, il a trouvé dans les Hollandais, Vermeer, Terburg, Pieter de Hooch, ses plus belles réalisations. En France, le génie de Chardin lui a donné toute la profondeur suggestive possible, dans ces nature-mortes où tout objet révèle une vie silencieuse, dans ces intérieurs si doux et si humbles que personne n'avait faits et qui resteront d'éternels modèles. Mais après Chardin, il faut traverser tout le XVIII^e^ siècle pour retrouver des intimistes capables de voir dans la peinture des intérieurs autre chose que le libertinage. Il faut en venir à cette pénombre exquise dont Prudhon enveloppe ses figures, à cette poésie de la nuance dont il a semblé emporter le secret dans la tombe, jusqu'au jour où Gustave Ricard s'est révélé. Le classicisme d'Ingres, préoccupé de la ligne, de la forme conventionnelle, n'a point songé à exprimer le dedans des êtres et des choses ; et le romantisme, préoccupé des beaux gestes et des péripéties violentes, n'y a pas songé davantage. C'est donc parmi certains esprits ni classiques ni romantiques, plutôt proches du réalisme, mais désirant lui ajouter, que nous trouverons au XIX^e^ siècle les véritables intimistes, épris du vrai, mais pour montrer combien il est plus fin, plus subtil que la vérité superficielle dont la foule se contente.

L'intimisme s'est adressé aux milieux humbles, de préférence. Il est le produit d'une époque démocratisée ; il a dégagé la poésie obscure et touchante du peuple, des intérieurs modernes, de la campagne, la poésie du travail et de l'effort. Celle-là, personne ne l'a plus admirablement comprise et rendue que Jean-François Millet.

C'est à lui qu'il faut rendre d'abord tout honneur. Millet a été l'intimiste par excellence, autant par sa vie que par

son œuvre. Apparu sans éclat dans le réalisme, il s'est tourné vers l'étude de la vie rurale, s'est enfermé à la campagne, y a vécu pauvre, ignoré, est mort dans une maison de paysan, presque dans la misère, à peine apprécié par quelques nobles esprits. Après sa mort seulement la gloire est venue, presque impertinente puisqu'elle a pris la forme pécuniaire, douloureusement ironique puisque *l'Angélus* de ce grand homme s'est vendu 600.000 francs devant sa tombe à peine fermée dans le plus pauvre recoin d'un cimetière de village. Millet n'a pas eu plus de facilités dans son art que dans sa vie. Il n'avait rien d'un virtuose, il a longuement et péniblement cherché sa voie, dégagé sa personnalité, acquis à force de volonté et de sincérité ce qui lui manquait, et surtout il a aimé profondément, passionnément, la nature et ses rustiques habitants. Il a vécu au milieu d'eux, vêtu comme eux, il a compris leur grandeur primitive, il a su la traduire dans son art, parfois avec une concentration âpre qu'on ne trouvera peut-être que dans le célèbre passage de La Bruyère ou dans certaines nouvelles de Maxime Gorki.

L'œuvre de Millet peut être considérée comme un vaste poème agreste retraçant la vie du paysan français. Elle est peinte solidement, dans des tonalités généralement fauves et éteintes, sans charme pictural spécial, sauf en quelques toiles, comme le *Printemps orageux* du Louvre d'une harmonie presque inattendue dans son œuvre. Quelques tons sourds et chauds, un admirable dessin vigoureux, suffisent à Millet pour être lui-même, et souvent sa peinture est d'un dessinateur, d'un aquafortiste plutôt que d'un peintre proprement dit. Son dessin lui-même a un caractère tout sculptural. Il vise avant tout à

exprimer des silhouettes, de grandes oppositions d'ombre et de lumière, et à les dresser avec force sur le fond des plaines de labour, sur des ciels gris et pâles, rarement bleus, d'une couleur tremblante et imprécise. Ainsi se lève, à l'aube, la stature de *l'Homme à la houe*, chef-d'œuvre tragique, véritable bronze d'où est née toute la belle statuaire de Constantin Meunier. Ainsi encore se profilent le *Semeur*, et les deux personnages de *l'Angelus*. Presque toujours Millet les place dans une plaine, celle de Chailly, qui s'étend auprès du village de Barbizon où il vécut. Il ne peint ni forêts, ni rivières, ni coins verdoyants. Il peint la terre elle-même, la terre grasse et fauve, rude et féconde et les êtres qui y vivent sont de la même rudesse et de la même couleur.

On peut dire qu'il est le premier, ou tout au moins le plus puissant de ceux qui ont exprimé les rustiques ; il ne les déforme pas, il ne les enjolive pas. Il les fait tels qu'ils sont. Mais sur leurs faces taillées à coups de hache, il fait paraître quelques émotions qui disent toute leur âme semi-animale et semi-humaine : la fatigue, la foi naïve, la résignation s'y lisent. Leurs gestes sont vrais, habituels. Jamais on ne sent en eux qu'ils aient posé. Les *Glaneuses* sont une œuvre admirable en ce sens par la simplicité et la justesse : un réaliste en eût fait d'affreuses créatures brisées, sordides, dégradées, un académique en eût fait des bergères : Millet les a peintes comme on les voit, avec leur costume de travail, belles par l'unité de mouvement. Il a compris en grand dessinateur les relations rythmiques d'un paysage aux êtres qui s'y meuvent, et c'est tout naturellement qu'il a ainsi réalisé un des désirs de ce mouvement impressionniste dont il ne se soucia pas. Quand il a peint des paysages sans per-

sonnages, il a été grand, par exemple le *Printemps orageux* et cette *Eglise*, du Louvre, qui se dessine, vieille et exquise, dans une atmosphère si délicate. Mais c'est avant tout dans les scènes intimes que Millet a été un poète ému et profondément attachant par la vérité vue de haut. Ses cours de ferme, ses baratteuses occupées dans des chambres nues et froides, ses vieilles ramassant le bois mort, ses mères enfin, qui présagent celles d'Eugène Carrière, sont parmi ce que l'intimisme a produit de plus grave et de plus beau. Là rien n'est médiocre, rien n'est sacrifié au vain détail, tout est large, réel, poétique par l'étude scrupuleuse de l'expression. Tous ceux qui ont peint des paysans après ce maître ont été au-dessous de lui. Millet seul a eu le secret d'héroïser leurs attitudes, de les envelopper de pénombre, de faire sentir dans ses toiles la grande dévotion à la terre féconde. Il n'y a rien de littéraire dans son expression. On ne pense devant son œuvre ni aux paysans sentimentaux de George Sand, ni aux brutes de Zola, ni aux laboureurs poétisés des romans agrestes, ni aux socialistes affamés qu'on voit dans certains livres contemporains : on découvre une créature réelle, celle qui, douée d'une vitalité obscure, fait le fond des races et des sociétés, celle dont l'âme est l'émanation de la terre et dont l'organisme est façonné par des luttes périodiques avec l'élément ingrat qui se laisse arracher ses trésors. Millet ne ressemble qu'à Millet, et c'est presque lorsqu'on ne voit plus son œuvre qu'elle apparaît, au souvenir, aussi grande qu'elle l'est. Elle paraît inférieure à bien des toiles brillantes ; elle n'a pas, pour retenir les yeux, le charme de la couleur rare, l'imprévu des attitudes, l'originalité de l'arrangement. Sobre, sévère par ses sujets et son exécution, elle se présente sans éclat : à distance, elle reste

dans l'âme, elle s y impose avec la puissance d'une émotion mélancolique et saine, et on reste étonné du magnétisme qu'elle dégage : ce magnétisme lui-même, c'est la faculté d'évoquer des sentiments par des spectacles. Un paysan, une faneuse de Millet, ce sont des pauvres voués à l'effort dans quelque métairie inconnue ; mais pourtant ils n'ont rien d'anecdotique, ils sont représentatifs d'un vaste labeur qui se prolonge silencieusement au fond de la société humaine.

Autour de Millet s'est formée une génération de peintres rustiques dont certains ont été plus qu'honorables, notamment Rosa Bonheur, Jules Dupré, Léon Lhermitte, Jules et Emile Breton, Auguste Boulard, portraitiste et intimiste de haut mérite, Charles Jacque. Il faut évoquer avec respect le souvenir de François Bonvin (1817-1887), qui rappela parfois Pieter de Hooch en ses scènes d'intimisme, en ces scènes d'intérieurs de couvents : et dire combien Théodule Ribot fut, outre ses œuvres tragiquement inspirées de Caravage et de Ribera, un peintre attendri des petites gens vivant dans la pénombre des vieux logis. Mais celui qui de tous restera le plus attachant est certainement J.-C. Cazin. Il a été le grand poète des clairs de lune. Peintre, pastelliste, il a su en rendre la frissonnante union de matérialité et d'idéalité. Il a été le peintre suave des lueurs lunaires sur les plages, sur les maisons de pêcheurs du Nord de la France ; il a trouvé ces lumières de nacre et de perle, ces ombres mouvantes, ces lointains indistincts, cette irréalité enchanteresse des nuits claires qui sont la gloire de son œuvre, et il les a exprimées en grand artiste avec une tendresse presque musicale. Cazin a été un véritable maître, et peut-être celui qui a créé la transition entre

Corot et les successeurs de l'impressionnisme, avec une grâce triste qui reste, par certains côtés, inimitable. Et auprès de lui il faut placer deux oubliés, qui eurent deux belles personnalités : l'un, A.-F. Cals (1810-1880), grave peintre de figures dans la pénombre, intimiste recueilli, l'autre, J. de Nittis (1846-1884), qui eut son heure de grande vogue, celui-là camarade des impressionnistes et leur précurseur en certains points, Italien adorant Paris et sachant en noter les aspects et les lumières avec une élégance nerveuse, une justesse intense de vision. Enfin, il faut retenir auprès du nom de J. de Nittis le nom de Ferdinand Heilbuth (1825-1889), dont Ricard a fait un si pur portrait, et qui fut un intimiste délicat, peintre des couvents, des silhouettes de femmes adoucies dans le crépuscule, mêlant le modernisme à la tendresse voilée.

On comptera parmi les intimistes Dagnan-Bouveret, qui débuta dans le réalisme et dut à sa conviction religieuse de s'élever à une conception plus noble, des *Conscrits* et du *Pardon de Bretagne* à la *Cène* ou aux *Pèlerins d'Emmaüs*, avec volonté sérieuse et mysticité. C'est ce qu'on pourrait dire aussi de la peinture d'un méconnu tombé dans le plus inique oubli, Tassaërt (1800-1874), auteur de petites scènes émouvantes où une émotion délicate est secondée par une technique de maître. Encore Tassaërt mêla-t-il le profane au sacré en vrai fils du XVIII^e^ siècle.

L'intimisme étant la dénomination d'une qualité de sentiment, on peut la donner à des peintres de tous genres, à des paysagistes comme Corot, Millet ou Pointelin, au peintre-graveur Marcelin Desboutin qui peignit de forts portraits et grava superbement Frago-

nard, et enfin à des portraitistes comme Ricard et l'un des plus grands de l'art moderne, Eugène Carrière.

D'abord influencé par les Espagnols, puis par Vermeer et Chardin, Eugène Carrière s'est lentement consacré à l'expression d'une humanité grave et profonde qu'il aime à envelopper d'ombres mystérieusement transparentes. Il peint des maternités et des portraits. Jadis, il les colorait avec une délicatesse exquise, avec une distinction d'harmonies assez voisine de celle de Whistler : à la fin il se borne au bistre, au noir et au blanc pour évoquer ces figures de rêve, véritables images d'âme, qui le rendent inimitable dans notre époque et remontent aux clairs-obscurs de Rembrandt. Nous en avons déjà parlé dans le chapitre des *portraitistes*, car ses effigies de Daudet, Gabriel Séailles, Verlaine, le sculpteur Devillez, Goncourt, compteront dans l'art français. Carrière excelle à répartir les ombres et les lumières, à établir des valeurs puissantes, à rester énergiquement accentué dans l'apparente fluidité de ses toiles. Il est un peintre de mains et de regards absolument surprenant, il les charge de révélations et de pensées complexes, d'inquiétude moderne. Il peint des enfants tristes et précoces, des femmes du peuple au masque vigoureux et grave, des visages d'artistes douloureux et inquiets qui surgissent d'ombres dorées ou pâles et semblent hallucinés par l'excès de pensée. L'effet de cet art sombre est particulier. Il ne ressemble pas à ce qu'on appelle la « peinture noire », car il est plein des vibrations d'une lumière diffuse et affaiblie, qui ne peut guère être définie que par le mot « poétique » telle que le conçevait Edgar Poë. Carrière ne semble pas avoir été influencé par la peinture de son temps. Il est personnel et isolé, il ne peut être comparé.

Plus il va et plus, supprimant la couleur comme un élément passager et superficiel, il s'attache à n'exprimer les êtres que par les plans et les volumes. Son amitié intime avec Rodin produit entre ces deux grands esprits un curieux échange. Dans le même temps, Rodin s'occupe de plus en plus d'amplifier les surfaces de ses statues afin d'éviter la sécheresse des contours découpés dans l'air et de créer entre elles et l'atmosphère une sorte de zone radiante, celle que Carrière crée entre ses têtes et ses fonds. Le peintre, par contre, essaie de plus en plus de donner à ses œuvres un caractère sculptural au moyen des grands plans et de l'unité de tonalités. Rien n'est plus inattendu que sa faculté d'unir à ce dessin large et simplifié les plus subtiles dégradations de la nuance.

Carrière est un esprit lent, mais sûr, doué de compréhension intense. Il a écrit quelques notes d'art qui sont d'un style et d'une intelligence très élevés. C'est un homme sorti du peuple, méditant et concentré, délicat, mais sans élégance, apprenant peu à la fois, mais n'oubliant jamais rien. Outre ses portraits, ses enfants, ses mères, on lui doit quelques très belles œuvres, la décoration de l'Hôtel de Ville de Paris, où deux femmes mélancoliques regardent Paris à la naissance de la nuit, le *Théâtre populaire*, où est peinte la foule de l'amphithéâtre penchée sur le vide lumineux de la salle, un *Christ en croix*, des lithographies d'une technique curieuse, et même quelques paysages singuliers et intéressants. Il a exercé sur l'art contemporain une grande influence, par son œuvre et par son esprit. Il a servi de ralliement à tous ceux qui désiraient se libérer des dogmes d'Ecole sans pourtant verser dans le réalisme ou l'impression-

nisme, et il a donné l'exemple de l'intimisme le plus véritable. Il dégage, sans le secours d'aucun effet fantastique, la somme de mystère inhérente à tout être humain, au delà de la chair il fait pressentir l'âme, et il apporte dans l'art moderne une vision sérieuse, touchante, noble et tendre qui suffit à sa gloire.

Sous l'impulsion de Carrière et de Fantin-Latour et dans l'intention de se tenir à distance égale du réalisme et de l'académisme, un certain nombre de jeunes peintres ont formé un groupe qui a conquis une telle importance, qu'il peut être appelé à bon droit le seul groupe homogène des Salons français contemporains. Les intimistes actuels sont en effet d'excellents et profonds artistes, ayant profité des leçons de l'impressionnisme, mais décidés à ramener leur art dans des régions moins brillantes et moins superficielles. Parmi les meilleurs s'imposent Henri Le Sidaner, Charles Cottet, Lomont, Simon Bussy, Lobre, Ernest Laurent, Berton, René Ménard, Prinet, Billotte, Dauchez. Henri Le Sidaner est de tous, peut-être le plus intéressant. Il a en effet une technique originale et une sensibilité délicieuse. Il peint des crépuscules, des clairs de lune sur la neige, des eaux calmes et mortes, de vieilles maisons ombreuses où luit faiblement une lampe, des jeunes filles blanches et pensives, des jardins déserts, endormis dans la paix nocturne et, sur ces thèmes pris à Bruges ou dans les vieilles provinces françaises, l'artiste compose de véritables symphonies de nuances d'une incroyable subtilité, avec une science des harmonies plus proche de la musique que de la peinture. On dirait qu'il voit la nature à travers le cristal du rêve et du silence, et en même temps il exprime la vie des choses inanimées, il évoque le

mystère de la matière endormie, avec la profonde émotion d'un grand poète. La poésie, dans son œuvre, est si impressionnante, qu'on ne s'aperçoit qu'ensuite de l'extrême science du coloriste, des difficultés vaincues, telles que, par exemple, l'étude des lueurs d'une lampe luttant avec les derniers reflets du jour, ou la recherche des couleurs diverses d'un bouquet éclairé par la lune.

Eugène Lomont peint avec distinction de beaux intérieurs où se révèlent des profils de musiciennes, des visages d'aïeules d'un charme doux. Maurice Lobre s'est attaché à peindre les appartements déserts du château de Versailles, et à suggérer dans ces salles vides, dans ces perspectives où brille fugitivement un meuble ou un cristal, les souvenirs et les figures d'un passé somptueux et tragique. Armand Berton a peint, dans une manière très analogue à celle d'Eugène Carrière, des femmes à l'expression rieuse et tendre. Simon Bussy, qui, comme Legros, comme l'illustrateur Edmond Dulac, s'est fait en Angleterre une réputation sérieuse, est un portraitiste et un paysagiste du plus beau talent. Qu'il peigne les grands pays nus et sévères du centre de la France, dans leurs harmonies violacées, ou qu'il décrive en de surprenants pastels les étincelantes eaux bleues du littoral provençal, qu'il évoque le jardin du Luxembourg avec toute la finesse des grisailles parisiennes, ou les mélancoliques aspects des vieilles villes du Jura, qu'enfin il réalise quelques belles effigies, toujours il est attirant, riche et mystérieux. René Prinet, Henri Morisset, Mlle Angèle Delasalle, François Guiguet, Albert et Pierre Laurens, Fernand Sabatté, Mlle Dufau, sont encore à citer avec éloges.

Plus nettement impressionniste est Edouard Vuillard, trop modeste, exposant rarement. Celui-là est un vérita-

ble petit maître, épris de japonisme, réalisant avec un minutieux amour des harmonies bariolées; d'une finesse exquise, des tableautins représentant des intérieurs simples et frais, avec des lingères, des enfants et des fleurs, où parfois passe comme un parfum léger le souvenir du grand Chardin. Tout différent est Gaston La Touche, qu'il faut joindre au groupe des intimistes. Virtuose brillant, sensuel, coloré, il dresse sur des fonds de parcs illuminés ou dans des atmosphères étranges de grandes femmes sveltes, d'une élégance florale, d'une poésie ardente et voilée tout ensemble. Enfin, il faut rattacher encore à ces artistes trois peintres considérables. L'un s'est déjà affirmé par des œuvres nombreuses, c'est Edmond Aman-Jean, féministe très délicat, poète de la douceur triste, décorateur de tapisseries charmantes, dessinateur très sûr et coloriste subtil. Le second est Lucien Lévy-Dhurmer, qui a subi au début l'influence de Gustave Moreau et se révèle maintenant un réaliste vigoureux, un savant et affiné psychologue. Enfin, le troisième est Ernest Laurent, auquel on doit quelques portraits admirables, quelques scènes intimes d'une tendresse captivante.

Trois autres artistes clôtureront cette trop brève énumération. Emile Wéry a signé quelques scènes maritimes et des figures populaires d'une puissante originalité. Lucien Simon s'est fait une place considérable dans l'art actuel par ses beaux portraits et sa vaste série de toiles bretonnes un peu brutales, un peu exclusives dans leur psychologie de l'animalité des êtres, mais superbement filles de la peinture de Manet par leur franchise de touche, leur verve, leur lumière, leur robuste et saine présentation. Charles Cottet s'est dévoué lui aussi à l'étude de la Bretagne, à laquelle se sont adonnés tant de peintres

Photo Giraudon

A. Besnard. Femme qui se chauffe
Musée du Luxembourg

Photo Giraudon

TH. FANTIN-LATOUR. HOMMAGE A MANET

Musée du Louvre

actuels. La caractéristique de Cottet, c'est la puissance un peu lourde de sa manière noire. Il a vu en la Bretagne un pays de misère, d'obscurantisme, de tempête lugubre, dont le paysagiste Dauchez donne de grands « portraits de sites » d'une grave et belle tenue, et René Ménard des visions poétisées. Il aime en peindre les landes vertes et jaunes, les ciels livides, les mers glauques, les habitants aux faces presque minérales. Mais il y a vu aussi des sentiments beaux à force de primitivité. Sans peindre les mysticités de la Bretagne religieuse, il a su trouver le moyen de les faire pressentir avec une émotion contenue qui lui est bien personnelle. Le triptyque du *Pays de la mer*, aujourd'hui au musée du Luxembourg, est peut-être l'exemple le plus complet de sa manière. Le style de Cottet rappelle directement Courbet, par la massivité voulue des grands plans noirs, la tonalité chaude des figures, la sévérité de la composition.

Que dire enfin de René Ménard, mort au début de 1930, qui ne se rattache qu'indirectement aux intimistes ? Ses paysages denotent une filiation toute classique, celle de Poussin, de Vernet, de Claude Lorrain. Ils en ont la tonalité dorée, le souci du style décoratif, la sereine lumière, l'aspect ample et noble. Ils évoquent les paysages de l'Ile-de-France ou les aspects de la campagne grecque, et leurs prairies d'émeraude servent de décor soit à de grands troupeaux, soit à des nymphes aux belles formes qu'on dirait vivantes en Arcadie, aux temps virgiliens. La poésie de ces œuvres est fort éloignée des préoccupations contemporaines, elle se rapproche plutôt des idées préraphaélites anglaises que des idées impressionnistes, mais elle est profondément distincte de la fausse poésie académique.

Un tel groupe s'est présenté aux Salons avec une telle cohésion, qu'on a eu la sensation de trouver là l'avenir de l'école française. L'intimisme est bien l'expression des préoccupations du roman contemporain, transposées dans la peinture. Les analogies d'un Le Sidaner ou d'un Ernest Laurent avec la poésie de Verlaine ou la musique de Debussy sont évidentes, et on peut comparer fidèlement les toiles de Simon et de Cottet aux contes de Maupassant, on y retrouve la même analyse sobre et forte, la même notation vigoureuse et savante des rustres. L'intimisme résulte en partie de Chardin, de Millet, de Prudhon, de Courbet, de Carrière, pour son sentiment, et en partie de l'impressionnisme, pour son affranchissement complet de l'Ecole. Il représente l'introduction raisonnée de la pensée dans un art qui semblait l'avoir oubliée, soit qu'il se bornât au réalisme pur et simple, soit qu'il se retranchât dans l'allégorie mythologique. Il ne faut pas confondre l'intimisme avec l'odieux « tableau de genre » qui accumule de la mauvaise peinture autour d'une anecdote plus ou moins spirituelle, destinée à réjouir la partie ignorante du public qui estime les tableaux d'après leurs sujets. Les «sujets» de la peinture intimiste sont intérieurs. Ce sont des suggestions, des sentiments, des interprétations de l'âme et de la nature, les émotions d'un homme devant un aspect de l'univers, que cet aspect soit un visage usé par la passion, une vieille maison, un reflet dans l'eau, un ciel du soir, une silhouette passant dans le clair de lune. Pour l'homme qui pense, tout objet est un symbole, mais un symbole naturel, résultant de la vie elle-même à toute minute et n'ayant besoin du secours d'aucune allégorie traditionnelle. C'est cette croyance qui conduit presque tous les intimistes français actuels, auxquels on ratta-

chera encore deux subtils peintres du Nord, Henri et Marie Duhem.

C'est cette idée qui leur permet de s'affranchir des distinctions spécieuses entre le réalisme et l'idéalisme, et de montrer que ces deux notions sont indistinctes dans l'art comme dans l'existence. En ce sens encore l'intimisme est une émanation directe de la pensée la plus récente dans la morale ou la science, et c'est cette communion avec son temps qui lui assure un large avenir.

Chapitre XI

LES DÉCORATEURS

Pourquoi l'art mural n'a pris qu'une très médiocre importance dans les préoccupations du siècle. — Faiblesse de la peinture religieuse. — Les fresques de Chassériau. — Monticelli et son œuvre. — Puvis de Chavannes, son caractère d'humanité simplifiée, son idéalisme, son symbolisme naturel. — Besnard et le symbolisme scientifique : premiers symptômes d'un style futur dans la peinture emblématique. — Jules Chéret et la fantaisie moderne. — Quelques peintres récents.

Les précédents chapitres ont constaté l'évolution du XIXe siècle vers un art à la fois réaliste et psychologique. Il faut tenir compte de deux circonstances capitales pour mieux comprendre cette « évolution intérieure » d'un art que ses destinées antérieures avaient incliné vers une beauté extérieure, éclatante, décorative. Le premier fait, c'est l'avènement de la démocratie moderne. Son influence mina en partie l'art décoratif en désertant le palais, en substituant à la conception de l'art de luxe, réservé à une minorité privilégiée, celle de l'art social, ouvert à tous. Matériellement disparurent les fantaisies seigneuriales qui avaient nourri la grande peinture : l'artiste devenu simple citoyen, prolétaire même, mal encouragé par la bourgeoisie exigeante et payant peu, ne fut plus à même de tenter les vastes ensembles, et se borna au tableau de chevalet, donc à l'art concentré plutôt qu'à l'art expansif. La peinture décorative a été honorée dans

les pays comme l'Italie où la lumière est belle, où le climat est doux, où les compositions murales sont faites pour être admirées en plein air sans s'y détériorer de longtemps, au lieu que la peinture de dimensions restreintes a été la forme naturelle des races de climats pluvieux et froids, en Allemagne, en Hollande, là où le mauvais temps donne le goût de rester chez soi en de petits appartements, et où un frais tableautin enferme aisément un peu de la grâce printanière. Pour de tout autres raisons, il en a été de même au XIXe siècle ; il s'est enfermé en lui-même, il a subi l'influence profonde du Nord, et dans son égalitarisme, il a créé la sobriété des costumes, la concentration mélancolique des âmes, la peinture transcendantale.

La seconde raison, le second fait, vient en aide au premier : c'est le développement immense de la musique, et son influence sur les mœurs. L'orchestre est devenu rapidement une sorte de fresque immatérielle, et a joué un rôle analogue. La fresque des portiques italiens était un enseignement public et un motif d'orgueil et de visite quotidienne pour la foule : elle lui était une image vivante de la fécondité de la patrie autant qu'une leçon de beauté, elle était une sorte de langage collectif. La symphonie a créé dans la démocratie une religiosité, une communion semblable, et un des derniers motifs de réunion des âmes, c'est le concert. Il est devenu une image moderne de l'antique agora. Et la symphonie classique et romantique a inventé un nouveau monde d'émotions et de paysages que la peinture a renoncé à formuler avec cette puissance psychologique inouïe qui résume en quelques secondes tout ce qu'inspire la lente contemplation d'une peinture murale. La musique est non seulement un art, mais

encore la synthèse des rythmes de tous les arts. Nous avons indiqué à diverses reprises en ce livre son influence sur les peintres récents, elle avait, dès le début, fait connaître son rôle d'art démocratique, d'art des foules, de magnétisme universel, succédant à l'art réservé aux élites.

Ces raisons gagneraient à être développées. Leur indication suffira pour faire comprendre en quoi l'art décoratif du XIXe siècle n'a été qu'une réminiscence du passé, l'expression assez rare du désir de faire grand dans une époque où toutes les conditions artistiques et morales conseillaient des œuvres restreintes. L'art mural a été, au XIXe siècle, une sorte de protestation en faveur du passé, plutôt qu'une création spontanée. Il a fallu en venir aux dernières années pour assister à de véritables essais décoratifs répondant aux idées contemporaines. Il y a eu un réveil du sens décoratif le jour où la démocratie, acceptée, installée, forte des faits acquis et d'une conviction scientifique remplaçant les théocraties, a songé à illustrer ses édifices en y inscrivant des symboles exempts de l'esprit du passé, des symboles nés de ses croyances nouvelles ou des souvenirs de son histoire encore frémissante. Ce jour-là, le sens décoratif est redevenu ce qu'il aurait dû toujours être, l'expression spontanée, naturelle, du style d'une société : auparavant, l'art décoratif, picturalement, n'a été inspiré que par le désir de s'essayer à des œuvres rassemblant toutes les difficultés inhérentes aux vastes compositions. Il a été, sauf pour Puvis de Chavannes, un simple exercice de virtuosité : du moins cela peut être dit de la plupart des compositions de ce genre qui ont été tentées dans le siècle.

La peinture religieuse notamment n'offre aucun nom qui soit vraiment grand. Les élèves d'Ingres s'y appliquèrent :

on ne peut guère accorder que de l'estime aux œuvres consciencieuses et honorables des Mottez, des Flandrin, du trio-lyonnais Périn-Orsel-Gabriel Tyr, Robert-Fleury. Celles d'Olivier Merson et son fils Luc-Olivier ont plus de mérites, elles essaient d'être documentaires, archaïquement ingénieuses, mais n'ont pas de vrai style personnel. Il faut en venir aux compositions d'un inconnu, Paul Borel, pour trouver un grand talent et une âme desservie par des moyens techniques assez pauvres, mais éclairée et soutenue par une ardente mysticité. Encore a-t-il fallu que Huysmans s'avisât de découvrir Borel en un de ses célèbres romans, *En route*, pour qu'on sût l'existence en dehors du petit groupe des amateurs de peinture. Le Lyonnais Chenavard, (1807-1895), fut un de ces hommes qui pratiquent un art pour lequel ils ne sont pas faits. D'une haute intelligence, il eut de belles idées, de nobles aspirations, mais il ne produisit qu'une peinture grise et pénible, aussi fâcheuse que celle des Allemands Kaulbach, Cornelius, Overbeck, ou du Belge Wiertz. On ne peut que mentionner, et non louer, des hommes jadis renommés comme Barrias, Glaize, Lenepveu. En réalité, lorsqu'on pense aux chefs-d'œuvre inouïs qu'a inspirés la mysticité aux siècles antérieurs, on ne peut pas tenir compte de ce qu'elle a balbutié au XIX^e^ siècle, non plus d'ailleurs qu'aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, où du moins rachetait-elle le défaut de sincérité par de brillantes qualités picturales. La *Vierge à l'hostie*, d'Ingres, n'est qu'un pastiche raphaëlesque, et le génie païen et réaliste d'Ingres n'est pas plus là que dans sa fade Jeanne d'Arc. La peinture religieuse est si débile en notre époque qu'il faut se résigner à la considérer comme un devoir d'Ecole, un motif de bravoure (il n'est guère d'académique qui n'ait commis son *Christ*) ou alors

comme une dépendance occasionnelle de l'intimisme. Nous penserons à ce point de vue à Dagnan-Bouveret, aux deux disciples de Moreau qui sont René Piot et Georges Desvallières, à la chapelle de Berck qui a été un admirable hors-d'œuvre dans la vie de Besnard, et enfin à l'œuvre de Maurice Denis, que nous aurons à louer parmi les Décorateurs. Et ce sera à peu près tout.

Delacroix, qui a touché à tous les genres avec l'autorité du génie, a montré sa puissance décorative dans presque tous ses tableaux, notamment dans ses merveilleux *Croisés* qui sont d'un Véronèse moderne. (1) Le *Plafond* de la galerie d'Apollon, au Louvre, est une chose de premier ordre, mais c'est plutôt un tableau décoratif qu'une véritable décoration. Dans le romantisme, nous ne trouverons personne qui en donne l'exemple : car le romantisme s'est tourné très vite vers le réalisme exprimé sous une forme concentrée par le tableau de chevalet. C'est à la période de l'influence d'Ingres que se rattache en effet une des plus nobles œuvres décoratives du siècle, celle de la Cour des Comptes, par Théodore Chassériau; qui la peignit à l'âge de vingt-cinq ans avant de se tourner vers l'orientalisme sous l'impulsion de Delacroix.

Cette décoration a disparu. C'était une œuvre vaste et superbe, qui procédait à la fois de l'antique et d'Ingres, et dont on retrouve la préoccupation dans l'œuvre de Puvis de Chavannes, pour qui elle fut certainement une initiation. La *Paix* et la *Guerre* étaient les thèmes de ces fresques décorant la double révolution d'un escalier central, au bout duquel trônaient deux géantes figures de

1. Il faut mentionner à part l'admirable *Lutte de Jacob et de l'Ange* et le *Châtiment d'Héliodore* de l'église Saint-Sulpice de Paris.

la Force et de la Sagesse, dont les deux gestes semblaient indiquer à droite et à gauche la série des scènes dérivant de leurs pensées. Les compositions de ces fresques étaient de la plus grande noblesse. Tantôt exécutées en grisaille, presque imitant le relief de la statuaire dans les parties peu éclairées, tantôt colorées dans des valeurs puissantes, elles offraient d'étonnants et majestueux groupements, des figures d'un style à la fois classique et passionné, des trouvailles hardies, et surtout une eurythemie des lignes et des plans qui fera regretter comme une perte irréparable la funeste disparition d'une telle œuvre. Elle permet du moins, par ce qui reste des dessins, de placer Chassériau parmi les premiers peintres de son siècle et parmi les plus grands décorateurs français.

Avant d'en venir à Puvis de Chavannes, il sera juste de parler de Monticelli. Bien qu'il n'est produit que de petits tableaux, c'est encore parmi les décorateurs, ou, si l'on veut, les lyriques, qu'il trouvera sa place ; nous n'aurions su où le classer, tant son capricieux génie échappe à l'analyse critique ; et l'on peut considérer ses tableautins comme des décorations minuscules, ils en ont les caractères essentiels, on pourrait les grandir cent fois par l'imagination sans altérer leurs qualités.

Né à Marseille, ayant exposé aux Salons de Paris où Gautier et quelques critiques le remarquèrent, Monticelli revint dans sa ville natale en 1870 pour n'en plus sortir. Longtemps on l'ignora : on vendit beaucoup de ses petites œuvres sous le nom de Diaz, et lorsque l'avènement de l'impressionnisme fit comprendre que cet artiste incompris avait été un grand précurseur, on commença de rechercher ses toiles, et même de les falsifier. Son œuvre la plus connue est une série de

« Fêtes galantes » dans le sentiment de Watteau ; mais les collectionneurs provençaux connaissent aussi une série de marines, de cours de ferme, de paysages, de natures-mortes et de fleurs d'une extraordinaire beauté. Il est très difficile de définir l'art de Monticelli. Cet art rappelle un peu Claude Lorrain, et davantage Watteau, pour le sentiment, et Turner ou Bonington pour la couleur et le travail d'orfèvrerie — c'est le seul mot — que l'artiste pratique sur la matière. Certains Turner, notamment *Ulysse et Polyphème*, les *Funérailles de Germanicus*, donneront une idée assez vraisemblable de la couleur de Monticelli, et on peut le dire aussi de *l'Embarquement pour Cythère* et de *l'Indifférent*, de Watteau. C'est le même raffinement de la nuance, la même fragmentation des tons, la même variété d'exécution qui tantôt a les matités de la porcelaine et de l'émail, tantôt la translucidité des pierreries ou l'éclat du verre, du métal, des oxydes, et qui semble le résultat d'une mystérieuse alchimie. Mais Monticelli va plus loin encore dans cette voie qui a également tenté Ricard, Gustave Moreau et parfois Degas.

Esquissées, indiquées par quelques belles taches placées avec sûreté merveilleuse sous leur apparente négligence, les figures féminines de Monticelli sont, dans leurs robes d'apparat, dans le décor de statues, de pièces d'eau, de charmilles et de cygnes où elles se promènent d'une grâce pliante et ingénue qui est bien personnelle au peintre. En ces apparentes ébauches, l'examen attentif montre que rien ne saurait être modifié. Les fêtes, le Décaméron, les rendez-vous amoureux dans des parcs, les cours d'amour sont les thèmes essentiels de l'artiste, avec les aspects rudes ou vaporeux de sa chère Provence.

Il n'est pas douteux que si Monticelli avait été compris et mis à même d'exécuter des décorations, il eût créé en ce genre des chefs-d'œuvre dignes des plus grands maîtres. Toute son œuvre résume le génie décoratif, on sent qu'il y aspire, et même la joaillerie de sa technique n'est qu'une réduction de valeurs qui, grandies, n'auraient aucune minutie et s'épanouiraient triomphalement. « Je peins pour dans trente ans », disait Monticelli en 1870. Et c'est aujourd'hui seulement, qu'il va apparaître comme un génie reliant la plus belle tradition du XVIIIe siècle à l'impressionnisme, ayant eu la grâce de l'un et l'originalité technique de l'autre, et les ayant mêlées d'une façon absolument personnelle, en véritable précurseur.

L'œuvre de Puvis de Chavannes s'étend majestueusement dans toute la seconde moitié du XIXe siècle, avec un caractère à la fois classique et innovateur, et dans l'art décoratif elle ne supporte de comparaison avec aucune autre de l'école française.

Puvis de Chavannes (1824-1898) fut un aristocrate et un mystique, profondément épris de la poésie classique et du terroir français. C'était un esprit peu subtil, capable de grandes idées générales et de simplifications. Il n'avait pas de nervosité : puissant de corps et d'âme, il produisait avec régularité et calme, selon un idéal harmonieux qui resta étranger à toute l'évolution fiévreuse de la peinture contemporaine. Sympathique à l'impressionnisme et en général à toute innovation au point d'avoir pu présider avec le plus louable libéralisme la Société nationale des Beaux-Arts, Puvis de Chavannes ne se laissa détourner ni troubler par rien, lorsqu'il eut trouvé la formule qu'il pensait correspondre à la nature. Avant

d'être un peintre, il fut un idéologue, se servant de la peinture pour s'exprimer : et comme tous les artistes ainsi faits, il fut avant tout un dessinateur. Son idéologie consista en une série de symboles tirés de la nature et exprimés avec une clarté touchante, une poésie exempte de facticité.

Coloriste, Puvis de Chavannes fut surtout un harmoniste. Jamais chez lui le charme de la couleur ne prima le dessin, l'idée centrale et la recherche du caractère. Il eut une harmonie faite de trois ou quatre tonalités dont il jouait en symphoniste classique, avec la grâce et la délicatesse d'un Haydn ; mais il ignora ou plutôt il relégua au second plan l'amour passionné de la couleur, de la matière rare, toute la sensualité de son art. Il fut un idéaliste et un symboliste ; mais son symbolisme s'appuya constamment sur l'observation de la vie et la vérité du dessin, et l'on peut dire qu'il fut un réaliste très minutieux et très convaincu, ayant la plus vive aversion pour la déformation des aspects naturels et pour les hiératismes et les éléments fantastiques. Il aimait et comprenait très peu, bien que n'en disant jamais de mal, la poésie moderne, et tout ce qu'on a appelé le décadentisme : il s'en tenait à Virgile et à Lamartine, auxquels il ressemble tant. Son culte du classicisme n'avait rien d'étroit : admirateur d'Ingres, il n'admirait pas moins Degas et Besnard, et il a prouvé par toute son œuvre son antipathie pour les préjugés de l'Académie, qui d'ailleurs le détestait. C'est cette indépendance dans l'équilibre, cet amour du classique naturel, cette faculté de voir par grands ensembles, cette aisance à trouver l'expression la plus simple des idées générales, qui ont fait le noble génie décoratif de Puvis de Chavannes.

Ce génie, il le fortifia par le travail incessant pendant quarante années. Son œuvre est énorme. Elle comprend principalement la *Vie de sainte Geneviève*, au Panthéon ; l'*Eté*, l'*Hiver*, à l'Hôtel de Ville ; les décorations de l'amphithéâtre de la Sorbonne, à Paris ; les décorations de Rouen (*Inter Artes et Naturam*), de Lyon (*Le Bois sacré. l'Inspiration chrétienne*), *Vision Antique*, le *Rhône*, la *Saône*) ; celles d'Amiens (le *Travail*, etc.) ; *Marseille, porte de l'Orient*, et *Marseille, colonie grecque*, au musée de Marseille ; la décoration de la Bibliothèque de Boston ; une quantité de tableaux et pastels, *Le pauvre pêcheur*, la foule immense des dessins et des cartons. C'est un véritable monde de créatures qui procèdent d'une vision et d'une psychologie personnelles.

L'homme et la femme tels que les a conçus Puvis de Chavannes ne sont précisément ni païens ni religieux. Ils participent de la pensée hellénique et de la pensée biblique, et pourtant sont vus par un moderne. L'homme est fort, avec un visage simple, sans idéalité et sans bassesse ; la femme est grande, régulière, désirable, mais exempte de toute expression nerveuse, sa beauté est saine et robuste, c'est une mère. Les jeunes gens et les jeunes filles sont d'une grâce qui ne comporte aucune afféterie. Leurs nudités sont harmonieusement drapées, mais sans imitation des Grecs, et les vêtements varient avec les professions et les efforts. Les gestes n'ont d'autre beauté que celle qui résulte de l'harmonie musculaire elle-même, soit dans le travail, soit dans le repos. Ce sont des laboureurs virgiliens ou des pasteurs de la Bible, mais sans précision ethnologique. Cette humanité est avant tout régie par le travail, qui entretient sa vigueur sans l'accabler ou la déformer. Elle se meut dans des paysages spa-

cieux, à la fois réels et composés décorativement, et ces paysages ne sont ni grecs, ni septentrionaux, ni italiens. Puvis de Chavannes, qu'on a tant de fois appelé un hellénisant, faute d'autre mot pour définir sa sérénité (comme s'il n'y avait de sérénité que chez les Grecs) dessinait tout simplement ses paysages aux environs de Paris. Le moindre arbre ou la moindre colline y révèlent l'étude attentive de la nature, mais il recomposait tout, comme il stylisait ses forgerons, ses vendangeurs ou ses fileuses. Ainsi, suivant un rêve intérieur, un rêve de païen mystique, est-il parvenu à supprimer le caractère de relativité dans son œuvre, à être idéaliste sans s'écarter du vrai, réaliste sans rien copier. Il a vraiment créé une humanité picturale compréhensible à tous, ne faisant que des gestes connus, utiles et logiques, réunissant les caractères permanents de l'humanité et les synthétisant par des attitudes que l'artiste peut admirer et que l'ouvrier peut reconnaître. C'est le rôle même de l'art décoratif, et aucun esprit, aucun talent n'ont peut-être jamais mieux été appliqués à cet art. Puvis de Chavannes a pu représenter les grandes scènes vitales sans aucun symbole accessoire, avec des paysages, des êtres nus ou drapés, quelques armes ou instruments, et presque jamais de figures allégoriques. Il a ainsi réduit au minimum les motifs d'incompréhension future de son œuvre : dégagée de toute époque, elle est un langage accessible à toutes.

Ses décorations murales (qui ne sont pas des fresques, mais des toiles appliquées), sont admirablement appropriées aux édifices et à leur lumière intérieure. Toute la coloration en est à dessein transposée dans les gammes claires, pour retenir la plus grande quantité de lumière possible. En général les peintres exécutent pour les édi-

fices des tableaux qui, peints dans les harmonies du grand jour et avec des valeurs véridiques, deviennent sombres dans une église ou un palais, et n'y sont vus qu'en empruntant la lumière. Les décorations de Puvis de Chavannes, au contraire, sont comme des fenêtres ouvertes sur la vie extérieure, à travers les pierres ; au lieu de rappeler artificiellement les spectacles du dehors, elles élargissent l'espace interne. « On ne se sent pas enfermé dans un lieu où il y a des peintures », disait un grand peintre ; et cette impression se vérifie par exemple au Panthéon de Paris, où se trouvent diverses peintures, non seulement médiocres comme celles de Bonnat et de Cabanel, mais encore remarquables comme celles de Jean-Paul Laurens, où il y a de hautes qualités. La *Vie de Sainte Geneviève* est là l'exemple le plus saisissant du véritable sens décoratif, elle ne laisse rien voir auprès d'elle, non seulement à cause de ses qualités sublimes, la douceur, le style pur, l'émotion mystique, la naïveté suave, mais encore à cause de son absolue logique dans la distribution des lumières diffuses appropriées aux reflets mauves et roses de la pierre éclairée par le jour vertical des coupoles. La poésie de l'inspiration est là soutenue par la plus intelligente des lois éternelles de la peinture murale.

Les paysages de Puvis de Chavannes compteront parmi les plus beaux du XIX^e siècle. Spécialement, sont surprenants ceux qui servent de fonds aux deux décorations du Musée de Marseille. Il y a en eux toute l'ardente vision bleue et dorée des ciels chaleureux de la Méditerranée triomphante, aussi hardiment que dans les marines de Claude Monet ; et le panorama de Rouen qui se déroule derrière les personnages d'*Inter Artes et Naturam* est d'une incomparable ampleur. *L'Été*, *l'Hiver*, sont des sites d'une admirable ordon-

nance, ainsi que la *Vision antique*. Quant à l'œuvre la plus idéaliste de Puvis de Chavannes, au *Bois sacré*, elle est vraiment ce qu'est son titre, on y est transporté dans la plus noble région de l'illusion esthétique, et les relations d'harmonies des personnages au paysage sont ce qu'on peut concevoir de plus parfait en peinture décorative.

Il a eu la chance, méritée à tous égards, de réaliser une œuvre homogène et de ne mourir qu'après son achèvement sans que l'âge trahît ses forces et diminuât son génie. Il a inscrit aux murs de quelques grandes cités nationales une sorte d'épopée du travail, de la paix et de la fécondité qui restera en France à peu près l'unique exemple de ce qui a fait la gloire des grands Italiens.

Cette œuvre nous servira de transition à celle d'Albert Besnard. Son œuvre décorative est l'expression de son intellectualité, comme son œuvre de chevalet exprime à la fois sa sensualité de virtuose et son instinct du fantastique : et elle restera peut-être supérieure à celle-ci, parce qu'elle en dépasse l'étincelante mais inégale séduction.

M. Albert Besnard est un beau peintre, mais c'est aussi une intelligence avertie et claire, curieuse de sciences et de lettres, entrevoyant dans l'idéal scientifique les éléments d'une nouvelle beauté et d'un nouveau symbolisme. Il a essayé de transfuser à son art un sang jeune, de lui restituer son rôle idéologique que le réalisme et l'impressionnisme avaient relégué au second plan. Il a eu le courage d'envisager la science et les mœurs avec impartialité, sans s'embarasser des dogmes de « l'art » ou des formules d'école limitant et monopolisant le beau, il a eu foi dans son temps, il a repoussé l'idée qu'il y ait de la laideur là où il y a le caractère et la vie. Mais s'il s'en était tenu à ces pensées

Photo Giraudon

PUVIS DE CHAVANNES. LE PAUVRE PÊCHEUR
Musée du Louvre

Photo Alinart

G. Moreau. L'Apparition
Musée du Louvre

sociologiques, il n'eût pas été un peintre : elles ne firent que diriger et contrôler son instinct. C'est à lui qu'il dut de trouver, après l'impressionnisme et à un moment où son art semblait manquer de sujets, un ordre de pensées décoratives que l'on n'avait pas connues.

La décoration de l'Ecole de pharmacie, celle de la mairie du Ier arrondissement, celle du plafond de la salle des Sciences à l'Hôtel de Ville, celle de l'amphithéâtre de chimie de la Sorbonne, à Paris, celle enfin de la chapelle d'un hôpital de Berck, constituent un exemple, un premier pas décisif dans le style futur de la peinture murale. C'est une porte ouverte sur l'avenir. Mais cette œuvre reste encore inégalée, et il faut avouer que l'Etat a préféré encombrer ses monuments de compositions contestables plutôt que d'éprouver les possibilités décoratives d'hommes comme Monet ou Renoir. Des essais de stylisation des spectacles modernes ont pourtant été tentés. Ici encore nous retrouvons Alfred Roll, qui a été dans tous les genres un savant et probe ouvrier. Ses vigoureuses compositions de la *Guerre*, de la *Grève*, du *Travail*, étaient déjà des œuvres décoratives : au Petit-Palais, il s'est appliqué avec bonheur à créer des allégories de la République démocratique qu'il aimait. Plus proche de Puvis de Chavannes, mais avec un curieux désir d'adapter à son style décoratif la technique impressionniste, Henri Martin n'a pas craint de consacrer aux grandes surfaces murales le principe de la division du ton. Il a commencé par des œuvres de tendance nettement littéraires, baudelairiennes (*Fleur du Mal*, *Chacun sa chimère*), puis il s'est consacré à chanter sa patrie languedocienne, et, auprès de paysages et de portraits, des créations comme le vaste ensemble du Capitole de Tou-

louse, ont fait de lui le décorateur le plus ample que le post-impressionnisme puisse présenter avec M. Besnard. L'Institut a fait une sorte d'amende honorable en accueillant ces deux peintres.

Dans un sentiment tout différent, il faut citer les brillantes compositions de Gaston La Touche, peintre de fêtes galantes d'une couleur diaprée, amoureux des reflets, des apparitions lyriques, les compositions religieuses de Maurice Denis.

A part de tous doit être placé le délicieux, le spirituel Jules Chéret, qui a créé l'affiche polychrome et reste l'initiateur inégalé de tous les beaux affichistes modernes, et qui, dans la seconde partie de sa longue vie, a développé en ses pastels et ses œuvres murales les plus heureuses trouvailles de l'impressionnisme et les unissant à la tradition de Fragonard, dont il semble avoir hérité. On a fini par demander à Chéret des décorations pour l'Hôtel de Ville de Paris, et la Préfecture de Nice, après avoir vu ses admirables décorations de villas, à Evian, chez M. le Baron Vitta, et à Neuilly, chez M. Maurice Fenaille : il s'y est révélé un grand artiste dans les œuvres vastes comme dans les petites, avec autant de science que de fougue, jetant sur les murs, parmi les lueurs de feux de Bengale des fêtes qu'il aime, un monde d'êtres charmants, de Parisiennes et de personnages de la comédie italienne, dont la création spontanée dissimule avec grâce une foule de difficultés vaincues. Il ne faut chercher aucune pensée dans ces peintures, mais ce sont des floraisons de joie et de lumière que pouvait seul inventer un Français imbu des qualités du XVIIIe siècle ; et l'œuvre de Chéret a de plus servi à montrer d'une manière frappante comment pouvait se comprendre la filia-

tion directe de l'impressionnisme à la tradition nationale.

Il serait injuste de ne pas rattacher à ces peintres décorateurs les décorateurs de théâtre, qu'on oublie vraiment trop. Dès la période romantique ils firent de grands efforts pour seconder le drame et la comédie et apporter sur la scène une réalité savoureuse. Nommons au moins leur grand initiateur Cicéri (1782-1868), puis Cambon (1802-1875), Séchan (1803-1874), Rubé, Lavastre, Chaperon. Ce furent des pionniers. Les conceptions du Théâtre-Libre, du Ballet Russe, ont ouvert un âge différent, et l'impressionnisme uni au développement extraordinaire des applications de l'électricité a rejeté les conceptions primitives du décor d'Opéra. Il n'y en a pas moins eu beaucoup de talent chez ces modestes artistes de la scène, évincés des Salons.

Les affiches et les décorations de Chéret ont créé en France tout un mouvement décoratif dans l'illustration. Une part de ce mouvement, dont l'importance grandit chaque jour, doit être attribuée à Eugène Grasset, qui rivalisa avec les Morris, les Crane, les Beardsley, et à Henri Rivière, qui a créé une sorte d'affiche murale participant du tableau, de l'estampe et de la décoration, et mélange curieusement le souvenir des Japonais à celui de Puvis de Chavannes. Et ces artistes ne comptent pas moins dans la vivace rénovation du papier peint, de la tenture, de la frise d'appartement et même de l'architecture de maison moderne, qui prend en France une extension dont le goût anglais a sa large part. Nous devrons, ne nous occupant en cet ouvrage que de la seule peinture, borner là à notre grand regret notre examen de l'art décoratif au XIX^e^ siècle. Nous étendrons ce regret à la céramique, à la verrerie, aux arts du feu, aux tapisseries, aux

étoffes, à toutes ces manifestations si intéressantes que la fin du siècle a remises en honneur, et où les Gallé, les Thesmar, les Pierre Roche, les Henri Cros, les Bracquemond, les Prouvé, les Lalique, se sont montrés aussi grands artistes que les premiers peintres. Tous les arts sont solidaires, mais spécialement il est presque illogique de séparer la peinture décorative de ces formes d'art qui en sont les corollaires naturels, et qui se sont, vers la fin du XIX^e^ siècle, définitivement séparées des industries pour se réunir à l'art proprement dit. Ce n'a pas été un des moindres sujets de lutte contre le préjugé que de supprimer la démarcation injuste qui allait jusqu'à exclure des Salons tout ce qui n'était pas tableau ou sculpture, et de faire comprendre au grand public la valeur absolue de ces « arts appliqués » qu'on reléguait dans l'industrie avec mépris. Cette renaissance n'a pas encore produit d'œuvres inattaquables, et surtout n'a pas encore trouvé le secret de la cohésion qui seule constitue un style. Elle imite, elle hésite, elle réussit inégalement. Mais son effort, chaque jour tenté par de nouveaux artistes, est déjà assez imposant pour montrer, conjointement à l'illustration du livre, à la peinture murale de Besnard, que nous n'en sommes plus à la période de réalisme pur et simple, ou à celle de la technique étudiée pour le plaisir un peu stérile de la virtuosité. Cette période a été utile et même indispensable. Selon l'expression si juste de Puvis de Chavannes, « l'art impressionniste et sa suite immédiate ont donné du jour à l'atelier et ont nettoyé la palette avant l'heure du travail ». Cette heure est venue: délivré des formules poncives, l'art a assez renouvelé sa vision et ses moyens pour que nous attendions de lui, en toute confiance, une nouvelle expression de la beauté.

Chapitre XII

LA RÉACTION POST-IMPRESSIONNISTE

Les dernières tendances de l'art actuel. — Cézanne et le Cézannisme. — Gauguin. — Van Gogh. — Les Indépendants. — Le Salon d'Automne. — Le Cubisme. — Le Futurisme. — La fin du « plein-air ».

Il conviendra en ce chapitre d'abandonner la division par genre et l'analyse successive des tempéraments : car il s'agira d'une période confuse où les théories s'entrecroisent et dépassent de beaucoup en intérêt les œuvres et les individualités elles-mêmes. On peut dire, si l'on assigne arbitrairement la date de 1905 à la fin de l'activité de l'art impressionniste militant, que depuis cette date s'est ouverte une véritable crise où il ne s'agit de rien moins que remettre en question, systématiquement, les moyens et les buts de toute la peinture. Et cette crise a été déterminée par l'impressionnisme lui-même, et il en subit d'abord le choc en retour.

La génération cadette des grands impressionnistes, celle de 1890 à 1900, contemporaine du mouvement littéraire symboliste, n'a pas manqué de reconnaître les immenses services techniques et les mérites de ces artistes longtemps bafoués qui avaient donné tant d'éclat à notre école en face de la médiocrité académique. Mais elle a constaté aussi que ces peintres si doués avaient été plus grands ouvriers qu'esthéticiens. Ils avaient apporté des procédés personnels, une vision heureuse et origi-

nale. Ils avaient détruit beaucoup d'erreurs et de routines. Mais ils avaient des défauts, dont le plus grave était l'absence de vie intérieure, de don psychologique. La facilité avec laquelle d'innombrables disciples les imitaient en forçant les portes des Salons montrait qu'on ne fonde pas un art durable sur la pure sensation. La poursuite de l'effet lumineux devenait le sujet essentiel de tout tableau, effet de surprise optique, combat ingrat avec l'instabilité chromatique au détriment du style, de la composition et de l'expression. Aux tableaux bitumeux succédait une série de tableaux clairs, à un poncif un autre poncif, et toute la production amusante et hâtive des petits impressionnistes se réduisait à des jeux de tonalités, à un papillottement impersonnel des colorations, dans l'insouci des valeurs, des plans et des volumes. Il s'en suivait que l'art physionomique dépérissait et que le caractère lui-même du paysage s'affaiblissait, tout site n'étant que prétexte à variations chromatiques. Enfin, l'ambiance symboliste, ibsénienne, wagnérienne, certain retour à la mysticité et au goût de l'allégorie, l'union étroite des musiciens, des poètes et des peintres, la hantise séduisante de la fusion des arts, tout poussait les jeunes hommes à une réaction. Elle fut d'abord timide et déférente. Ils cherchèrent à appliquer les théories de l'impressionnisme à l'expression de certaines idées générales nécessitant la composition. Un des magasins où ils exposaient alors, la galerie Le Barc de Boutteville, portait ce titre bien significatif : *Peintres impressionnistes et symbolistes.* Ils y fusionnaient en effet. On y voyait côte à côte Anquetin, Emile Bernard, Maurice Denis, Edouard Vuillard, Paul Sérusier, Charles Cottet, Charles Milcendeau, Zuloaga, Pierre Bonnard, d'autres

encore, tempéraments fort différents que réunissait le tourment de chercher un retour rationnel à la tradition sans rien devoir à l'idée qu'en donnait l'École. On était, dans ce milieu, aussi sollicité par l'art japonais que par les imagiers médiévaux, par Ingres que par les Primitifs.

Les deux personnalités qui s'élevèrent d'abord furent celles de Paul Gauguin et d'Odilon Redon. Paul Gauguin avait débuté par des paysages et des figures de Bretagne, d'une facture impressionniste devenue de plus en plus âpre, et se mêlant d'un visible souci de stylisation amplifiée et hiératique : il avait groupé autour de lui une petite école à Pont-Aven, et il avait un don de théoricien. Puis il était allé à Tahiti, où il devait mourir prématurément, pour y trouver des thèmes répondant à ses aspirations confuses de néo-primitivisme, et il en avait envoyé de belles et vibrantes toiles conçues moins dans un désir de curieuse observation exotique que dans celui d'une stylisation décorative de l'être humain dans la nature. L'ensemble de ces œuvres affirmait une forte volonté de néo-classicisme. On peut dire que Gauguin a trouvé presque tout ce qu'on cherche aujourd'hui, tout en restant fidèle à une vision équilibrée et normale de la vie des êtres et des choses : malheureusement son choix d'une nature océanienne a donné le change, et il eût été mieux compris et mieux suivi s'il avait appliqué ses principes sous notre ciel et dans notre décor. La malechance s'est attachée à cet artiste intéressant, probe et valeureux, qui a fasciné un instant la génération novatrice.

Odilon Redon, lithographe et pastelliste, commentateur de Poe, de Flaubert, de Baudelaire, esprit distingué, caractère assez semblable à celui de Fantin-Latour répondait aux préoccupations littéraires et symbolistes

de certains peintres, comme Gustave Moreau, et son exemple réagissait à la fois contre l'académisme et l'impressionnisme. Son art allégorique était quelquefois puissant, souvent bizarre et puéril, et de plus en plus étranger à la peinture et à ses conditions logiques. L'influence de Redon est maintenant éteinte, tandis que celle de Moreau persiste encore dans ceux mêmes de ses élèves qui sont devenus les zélateurs d'un art de déformation.

La personnalité de Vincent Van Gogh passionna quelque temps. Ce Hollandais venu en France qui, très jeune, devint fou et se suicida, dénotait un tempérament de peintre à la fois subtil et brutal, avec de beaux dons de coloriste et une résolution hardie de revenir à un synthétisme tout archaïque des formes et des volumes, mais avec une naïveté et un déséquilibre qui s'accentuèrent jusqu'aux dernières œuvres révélatrices de démence. Van Gogh était un peintre et un artiste très sincère. C'en était un aussi que Paul Cézanne, qu'on ne prévoyait guère alors destiné à jouer le rôle considérable de grand chef d'école qu'on lui fait jouer aujourd'hui, et qui est mort sans l'avoir prévu.

Cézanne avait été l'ami des impressionnistes mais il avait vite renoncé à partager leurs luttes, et il s'était retiré à Aix-en-Provence pour y vivre de petites rentes et peindre à sa guise dans le total insouci de l'opinion. C'était un oublié dans le triomphe tardif de ses anciens camarades, et c'est tout à fait en dernier lieu, vers 1905, qu'on s'avisa d'aller le chercher dans sa retraite, de recueillir ses moindres propos, et de faire de ses œuvres l'objet d'une spéculation insolite. De celle-ci nous n'avons point à nous soucier, les mœurs d'agiotage et de bourse

restant étrangères à la valeur véritable des œuvres d'art. Mais les conditions idéologiques et techniques de l'influence prépondérante de Cézanne sont des plus intéressantes à divers titres.

L'examen de la production et du caractère de Cézanne, si on le fonde uniquement sur son œuvre, son existence, ses paroles, et les déclarations de ses plus fervents zélateurs, tend à montrer qu'il fut impuissant à atteindre son idéal et s'en désola. D'entière bonne foi, passionné pour son art, travaillant avec acharnement et recommençant vingt fois un tableau, Cézanne était un autodidacte à l'esprit simplificateur, d'un caractère défiant et d'une volonté violente, guidé par deux ou trois principes et soutenu par une ingénuité de Primitif. La nature lui marchandait les moyens d'être le grand artiste qu'il voulait être. Il était très-peintre, mais au sens étroit et exclusif qu'on attache aujourd'hui à cette idée. Presque toutes ses œuvres péniblement réalisées attestent de singulières déformations et une maladresse étrange où l'on a voulu voir les gages du génie, car Cézanne a eu ce bénéfice posthume qu'on louangeât ses défauts, dont il souffrait, plus que ses vertus. Mais il s'appliquait à s'exprimer et à vaincre avec tant de ferveur que ses toiles portent la trace de cette lutte, et atteignent par là une sorte de puissance. Elles sont d'une belle matière ; dans les natures-mortes et les paysages d'Aix l'on sent l'amour et la contemplation du coin natal : mais les figures, surtout les nudités, sont d'une laideur et d'un défaut d'équilibre et d'expression qui rebutent. Cézanne n'était point un « révolutionnaire ». Il eût aimé être admis au Salon. Il connaissait l'art classique juste assez pour souhaiter s'y relier, et il émettait à son sujet des idées qu'il croyait originales parce qu'il se

les était formulées à lui-même dans sa solitude de petit bourgeois provincial. Son œuvre consiste en quelques beaux morceaux de couleur, beaucoup de choses inachevées dont la spéculation s'est emparée, et des velléités. Il avait le sens de la construction, malgré un dessin dont les altérations ont eu peut-être une origine physiologique (on a parlé de strabisme et de diabétisme), et il avait surtout le sens des volumes. Ses morceaux réussis sont massifs et fortement établis, le coloris en est chaleureux la matière est durable, et les œuvres résistent aux années mieux que la plupart des toiles impressionnistes que les réactions chimiques dénaturèrent prématurément.

Mais il ne faut chercher dans Cézanne ni la joie et la grâce de Renoir, ni le modernisme pénétrant de Manet et de Degas, ni l'emportement lyrique de Monet ni la tendresse de Sisley, ni le charme agreste de Pissaro. De nombreux tableaux de pommes, des sites aixois, des figures de paysans, des portraits sans psychologie, d'enfantins essais de compositions avec nus, c'est tout Cézanne. Cette pauvreté d'imagination n'indispose pas ses admirateurs, qui s'en tiennent à vanter en lui des mérites purement techniques, et le considèrent comme le génie ayant donné le signal d'une réaction contre l'art de notation, d'un retour à la composition. Non à la composition par groupement de figurés expressives, mais à l'assemblage des plans colorés au-dessus de la préoccupation d'imiter les effets immédiatement sensibles de la nature, de façon à refaire du tableau avant tout une création subjective de l'homme et non une copie objective. Il est superflu de dire aux admirateurs de Cézanne que ces idées se sont retrouvées chez plusieurs autres artistes de son temps. Les Cézanniens attribuent à Cézanne tous les

mérites, et ne conviennent de ses défauts que pour le mieux célébrer. Quelque opinion qu'on ait de leur passion, il est incontestable que le nom de Cézanne, ignoré durant sa vie, devint dès le lendemain de sa mort un signal de ralliement, encore que ses plus ardents thuriféraires ne puissent guère citer de lui que peu de tableaux vraiment complets, et dont aucun n'atteint à la perfection d'un beau Courbet ou d'un beau Manet. On peut admirer quelques paysages et natures-mortes : on ne peut trouver un seul portrait révélateur de vie intérieure.

Il n'en est pas moins devenu le maître dont se réclamèrent les centaines de jeunes artistes qui se réunirent à l'Exposition des Indépendants puis au Salon d'Automne. société fondée dans le but d'être intermédiaire entre les Salons officiels, à jurys et récompenses, et les Indépendants, fondés sur le principe de l'entière liberté. Le cézannisme êst une religion et une esthétique. Il représente l'idée générale d'une référence à la vraie tradition classique, mais les uns la cherchent dans les plans et les volumes, avec un rigorisme extrême, et les autres ne renoncent pas assez à l'impressionnisme, au japonisme et même à l'exotisme pour la chercher ailleurs qu'en une interprétation décorative de la vie. Des deux façons, il s'agit d'un art arbitraire, totalement affranchi du souci de représenter les aspects réels, de copier la vie et de limiter l'intérêt du tableau au sujet choisi dans cette vie et interprété avec talent. Il n'y a plus de « genres »,ni d'étude psychologique. Le tableau se réduità un problème technique, et son intérêt est proportionnel à celui des plans et des couleurs assemblés, constituant un langage émotif. Ce langage, il a même paru à certains qu'il ne devait pas être émotif, mais intellectuel, et que l'émotion était encore une forme de

sensualisme. Ils sont donc hardiment venus à une combinaison géométrique de plans colorés, d'une coloration terne à dessein, et à une réduction des formes vivantes au cercle, au triangle, au cube, d'où leur nom de « cubistes ». Ces chercheurs de synthèse, qui ont achevé de dénier à la peinture ses fins originelles sans s'émouvoir de l'incompréhension totale du public et de la plupart des artistes, ont paru vers 1910 : leur mouvement est, de leur propre aveu, terminé, et n'a été qu'une expérience. Ils avaient été précédés d'une dizaine d'années par des Cézanniens et néo-impressionnistes comme MM. Matisse, Derain, Friesz, Van Dongen, qu'on surnomma « les Fauves » et dont les œuvres attestaient la volonté de ne consulter la nature qu'à titre de prétexte décoratif. Mais on y trouvait beaucoup de puérilité, de hâte et de malfaçon, qu'autorisait le principe arbitraire de considérer la fantaisie et la vision personnelle et incontrôlable du peintre comme ses droits nécessaires et suffisants, ses devoirs envers l'étude de la nature et la vision normale des autres hommes restant négatifs. Une telle conception, logique en soi, a pu s'outrer en ses conséquences jusqu'à la folie, et l'histoire de l'individualisme depuis l'impressionnisme jusqu'à l'heure présente peut être bien intéressante pour les psychologues, car elle est celle d'une notion saine et juste dégénérant jusqu'à des aberrations, dont Cézanne plus que personne eût été stupéfait, et qui eussent exaspéré cet Ingres dont nos plus déconcertants déformateurs affichent le respect.

Le groupe des premiers successeurs de l'impressionnisme, qui ont atteint l'âge de soixante ans actuellement, s'est gardé de ces excès. On y remarque trois personnalités de vrais peintres de valeur sérieuse. Pierre Bon-

nard et Edouard Vuillard sont des coloristes subtils, chez qui le souvenir du japonisme et la hardiesse déformatrice et fantaisiste s'accompagnent d'une grâce capricieuse et charmante. Plus complet est Maurice Denis, peintre religieux et intimiste, qui se souvient des Primitifs italiens et de Puvis de Chavannes, et doit bien plus à ces maîtres qu'à Cézanne dont il se réclame. Il a tenté avec grand mérite l'art mural, décoration d'église ou de demeures particulières, et même celle de la salle du théâtre des Champs-Elysées, qui est une œuvre de style fort remarquable. Maurice Denis, esprit orné, artiste de culture authentique, inventeur de scènes poétiques tour à tour mystiques et païennes, concilie assez bien en son œuvre les principales préoccupations que nous venons de décrire : impressionniste par la façon d'exprimer la lumière, assembleur de plans colorés, dessinateur inféodant la réalité à l'impression décorative, appliquant ces diverses données techniques à l'évocation de scènes d'ordre littéraire, il reflète tous les désirs d'un temps contradictoire et les fond dans une assimilation très souvent heureuse et toujours intelligente. Mais Vuillard, Bonnard ou Denis, qui ont pu dérouter le public il y a vingt ans, apparaissent tels des académiques auprès des compositions effarantes que le tourment théorique et la manie de l'individualisme effréné, de la nouveauté, de l'originalité, imposent aux yeux de spectateurs résignés décidés, avant tout, à paraître ne s'étonner de rien, même des voies excentriques que prend le « retour au classicisme ».

Il faut enfin enregistrer, pour mémoire, et bien qu'il soit surtout italien, le mouvement des « futuristes » qui, s'irritant des vieilles nécessités de stabilité de la

peinture, ont entrepris de lui appliquer le principe cinématographique et de suggérer par les lignes brisées et les ellipses la simultanéité des impressions optiques et la successivité des mouvements ; mais il ne semble pas que cette conception, résolument hostile à toute tradition « passéiste », ait plus de chance de durer que celle des cubistes.

On ne saurait donner sans erreur des conclusions prématurées ni émettre des pronostics. On peut seulement observer que l'état de la peinture au début du XX^e^ siècle est un état de crise, de violente inquiétude, et de confusion. Les systèmes se multiplient, se contredisent, s'éclipsent. Les vieilles données, pour être raillées, ne reparaissent pas moins sous des déguisements. L'abandon de l'art psychologique est presque universel, et la peinture subit une sorte de dénutrition intellectuelle : elle considère comme éléments littéraires intrus tous les motifs d'émotion de pensée qui ont jadis déterminé les grands peintres à exprimer la foi religieuse, l'allégorie philosophique, l'étude des mœurs, l'histoire, la légende, le langage touchant ou dramatique de la nature, et à se relier ainsi au roman et à la poésie. Tout au plus la peinture consent-elle à exprimer, par le jeu des volumes et des tonalités, une sorte de musicalité. Sa hantise de faire du tableau un objet décoratif la dérègle, car le tableau ne saurait être un objet décoratif avant tout, de par sa forme invariable ; et d'autre part, les soieries, les tapis, les broderies sont autrement belles par leur matière et le plaisir de la vue et du tact que la toile et les graisses colorées d'un tableau. Ce qui lui assigne une supériorité sur ces créations ornementales, c'est précisément sa suggestion de pensées, qui le rapproche du livre, c'est

l'expression d'âmes évoquées par d'autres âmes. La préoccupation légitime de la belle matière picturale a fini par éclipser la préoccupation essentielle de l'évocation mentale. La peinture est arrivée à renier la peinture, et à chercher un renouveau dans le renversement systématique de toutes ses anciennes conditions. Ce désir l'a conduite à délaisser la longue et respectueuse étude de la nature qui était depuis des siècles l'apprentissage inévitable de toute science, et à créer une technique toute arbitraire, sans obligation ni sanction, qui pourra être très remarquable chez un artiste valeureux, mais qui permet au premier venu, par une improvisation, de se tromper sur lui-même en faisant illusion à autrui. L'abandon du sujet, considéré comme un négligeable prétexte à la virtuosité qui est tout, a déterminé une grandissante insignifiance, dont les prouesses et les surprises optiques ne comblent pas la déception chez quiconque regarde un tableau pour y chercher une émotion, une contemplation d'un aspect de la vie.

De telles constatations imposeraient à ce livre des conclusions pessimistes, incompatibles avec son rôle d'enquête et son but impartial d'enseignement, si l'on ne devait se rassurer en songeant que ces inquiétudes et ces violences ne sont le fait que d'une minorité. La grande majorité des peintres, remarquables ou médiocres, restent conformes aux traditions d'une vie normale et d'une représentation logique. Il est vrai d'autre part que les minorités finissent presque toujours par imposer leurs apports, et ce qu'on appelle la tradition n'est que le résultat d'une série d'apports qui commencèrent par être discutés et incompris. Mais cette acceptation, cette intégration ne s'accomplissent pas sans une acceptation lente et

une modification des outrances premières, et les excès s'éliminent par stérilité. Nous voyons d'ailleurs se déceler une évidente lassitude des excès inutiles qui ont signalé la longue révolution commencée à la mort de Cézanne. Ce qui est peut-être plus grave, c'est la décadence de la technique. Un fait trop incontestable, c'est qu'avec l'impressionnisme est née une période de malfaçon due à une grande imprudence dans l'emploi des matières du tableau. Ce qu'on appelait jadis le beau métier est à peu près disparu. On s'étonne toujours de voir les œuvres de maîtres anciens comme Van Eyck, Titien ou Rubens conserver un coloris d'une merveilleuse fraîcheur et l'on parle de secrets perdus, de couleurs d'une pureté et d'une préparation spéciales. Cela est fort inexact. Les couleurs dont se servaient ces maîtres étaient plutôt inférieures à celles que la chimie moderne a mises à notre disposition. Mais ils avaient une méthode simple et rationnelle, que nous connaissons fort bien. Ils préparaient leurs toiles avec des enduits foncés. Ils y reportaient au carreau leur dessin soigneusement établi, et ils peignaient en camaïeu toute la composition en indiquant complètement les lumières, les ombres et les demi-teintes. C'est seulement sur cette œuvre ainsi achevée et calculée en tous ses effets qu'ils appliquaient le coloris véritable par des glacis qu'ils ne retouchaient plus, empâtant les parties lumineuses et ne revêtant les ombres que d'une matière fluide : après quoi ils attendaient patiemment que la peinture fût absolument sèche et que toutes les réactions chimiques des couleurs entre elles fussent accomplies, avant de poser un vernis pour les préserver du travail corrupteur de l'air. Plusieurs mois après, sur ce vernis à demi incorporé aux couleurs, ils en posaient un autre, qui donnait cet aspect d'émail

que nous admirons. Et ils prenaient grand soin d'étaler la couleur par couches profondes, nourrissant bien la toile, mais par couches lisses, pour ne pas donner prise à la poussière.

Quand on examine la plupart des toiles impressionnistes qu'on a connues dès leur révélation il y a trente ou quarante ans, on est désolé de constater qu'elles ont vieilli et se sont ternies, que leur éclat a disparu, que leurs harmonies jadis si vives se sont désaccordées. Il est bien possible que les impressionnistes, très pauvres à leurs débuts, aient été souvent forcés de peindre avec des couleurs à bas prix. Mais la vraie raison de la déchéance physique de leurs œuvres est qu'ils peignaient directement sur de la toile non préparée, avec des tons purs souvent empâtés, sans attendre que ces tons fussent suffisamment secs. La poussière s'insinuait dans leurs anfractuosités grumeleuses, les tons se décomposaient sous le vernis hâtivement apposé. Certains peintres ont poussé l'imprudence jusqu'à laisser des parties de la toile blanche, afin que ce blanc jouât par contraste avec la couleur : mais avec les années ce blanc est devenu sale, et les effets ont été détruits. D'autres ont peint avec de l'essence à peine imprégnée de couleur, pour éviter la poussière et le travail chimique ; mais la toile insuffisamment nourrie a bu cette couleur trop mince et revêtu un fade aspect d'aquarelle. Bien des hérésies ont été ainsi commises par le désir de rejeter en bloc tout ce qu'on appelait « la cuisine d'atelier » et les recettes de l'Ecole (laquelle d'ailleurs n'avait guère conservé le vrai savoir de la vieille technique), et aussi par le désir de faire table rase, de tout réinventer. Il résulte de cette erreur que les trois quarts des œuvres contemporaines sont vouées à une prompte et

complète destruction, et que depuis Manet et Corot on ne sait plus peindre, matériellement parlant. Un des rares mérites de Cézanne aura été de se faire un métier soigneux et durable : le plus imparfait de ses tableaux est toujours d'une belle consistance de laque. Et on peut se rassurer et se réjouir en voyant un assez bon nombre de jeunes peintres du salon d'Automne et des Indépendants s'inquiéter de nouveau des problèmes de la matière, des secrets chimiques de la couleur, de la nécessaire homogénéité des pâtes colorées, de la préparation des dessous. Dans un tel temps de surproduction effrénée, trop encouragée par la spéculation, un tableau est trop souvent une chose vite faite, vite vue et vite vendue et revendue; il semble qu'on n'ait point le souci de la durée de « l'objet » qu'est un tableau au même titre qu'un meuble ou une tenture dans un intérieur. De là une étonnante négligence, qui amène déjà trop de déconvenues. Alors que des hommes comme Manet, Degas, Corot, Th. Rousseau, qui n'eurent certes aucun rapport de métier avec les procédés d'atelier de l'Ecole, apparaissent encore dans toute leur fraîcheur première, des œuvres comme celles de Monet, de Sisley, et partiellement de Renoir, sont déjà fâcheusement altérées.

Il faut enfin dire quelques mots de l'état de la théorie du « plein-air » au moment où paraît le présent livre. Il est incontestable qu'elle a eu la plus grande utilité à l'époque où la peinture académique, noyée dans le bitume, excluait toute vérité atmosphérique. Il est non moins évident que la fidélité exclusive au plein-air est maintenant désarmée, autant que la prétention de considérer l'analyse de la lumière comme le but capital. En plein air, on ne voit pas ce qu'on fait, on est gêné par les éclairages con-

trariés, les intempéries, les variantes incessantes de la lumière et de ses effets. La seule méthode rationnelle est d'aller au motif choisi, de l'examiner très souvent, de l'apprendre par cœur selon l'exercice de la mémoire optique si sagement préconisé par le grand éducateur que fut Lecoq de Boisbaudran, de prendre des notes, de préciser l'effet voulu par une rapide esquisse,et de revenir peindre à l'atelier le tableau véritable, harmonisé, simplifié, car un tableau n'est pas plus fait pour être vu en plein air que pour y être entièrement peint, il est destiné à être vu dans une lumière d'intérieur. On comprend bien l'intention originale et courageuse d'un Monet entreprenant d'exécuter dès 1865 un grand tableau entièrement en plein air, au grand étonnement de Courbet amusé et intéressé par cet audacieux jeune homme. C'était l'acte d'un novateur logicien. Mais cet acte a perdu aujourd'hui toute sa raison d'être, et il faut bien dire que souvent Monet lui-même ne s'est pas privé de terminer ses œuvres à l'atelier, là seulement on peut travailler commodément et « repenser » l'impression qu'on a éprouvée sur nature. La rupture avec cette méthode qui a fait ses preuves multiséculaires ne pouvait être qu'un accident dans une période transitoire.

Chapitre XIII

L'ÉTAT ACTUEL DES TENDANCES PICTURALES

Il ne m'aura pas semblé inutile de terminer par l'examen rapide d'une question que les ouvrages de critique d'art ne traitent guère d'habitude,et qui pourtant, surtout dans un temps comme le nôtre, a son importance : je veux dire l'organisation matérielle des mouvements picturaux, leurs cadres et leur administration. Un tableau n'est pas seulement un objet d'art, c'est aussi un objet qui se négocie et doit faire vivre son fabricateur. On aurait peut-être tort de m'arrêter là en objectant que ces considérations n'ont rien à voir avec le but de ce livre et de tous les ouvrages qui étudient la peinture. Elles comptent beaucoup au contraire, et elles expliquent en partie la situation générale de l'art pictural et de la corporation des peintres. Elles ont fait intervenir âprement la question d'argent,et soumis l'artiste contemporain à la double influence de la publicité et du marchand, à un degré dangereux. A notre époque plus qu'à aucune autre l'artiste subit les répercussions sociales et la nécessité directe ou indirecte d'un syndicalisme. N'imitons pas Joseph Prudhomme, qui aimait l'art et non les artistes, et voyons brièvement leur réaction mutuelle. Comment se comportent les peintres, comment sont-ils régis, protégés ou exposés ? En le sachant, nous saurons la véritable raison de leur énorme

surproduction présente, surproduction dont la quantité éclipse la qualité et qui, selon la cruelle loi économique de l'offre et de la demande, finira par créer un grave péril corporatif là où trop de naïfs ou d'intéressés croient à une seconde Renaissance.

Au XVIII[e] siècle il n'y avait qu'un Salon : il se tenait tous les deux ans et ne réunissait guère que cent cinquante toiles. Le principe de l'exposition particulière était inconnu. La gazette de circonstance créée par l'homme d'affaires nommé La Blancherie était toute la presse artistique du temps. Les *Salons* si célèbres et si discutables de Diderot n'étaient que des Lettres. Les membres de l'Académie royale ou ceux de celle de Saint-Luc vendaient directement à des amateurs. Quelques débutants alignaient des toiles sur le Pont-Neuf, en plein vent : c'est là que débuta Chardin. Voilà les débuts : qu'on les compare à la situation présente ! Après la Révolution, sous l'Empire, on refit des salons annuels, avec jurys et récompenses, et on commença de les ouvrir aux étrangers : c'est ainsi qu'en 1824 Delacroix fut si frappé par les envois de Constable et des Anglais invités après des guerres si acharnées. Le nombre des exposants au Salon ne cessa d'augmenter : il devient le fief des peintres de l'Institut, professeurs à l'Ecole des Beaux-Arts, le sanctuaire de l'Ecole académique, qui régna tyranniquement et s'opposa, par la voie péremptoire du refus, successivement aux paysagistes de Barbizon, au réalisme de Courbet, aux initiatives de Manet, à l'impressionnisme de Claude Monet et de ses amis. Le jury réservait ses récompenses, promesses de décorations et de commandes officielles, pour ses dociles disciples. Il excluait implacablement quiconque cherchait une formule nouvelle. Priver le novateur d'exposer, c'était

le priver de se montrer, de vendre, donc de subsister. Les peintres qui trônaient au jury sans appel, riches et chargés d'honneurs, étaient presque tous fort médiocres, et leurs fausses gloires étaient vouées au plus juste oubli. Depuis 1860 leur ostracisme s'acharnait contre Manet et son groupe, dont les audaces raisonnées émouvaient pourtant bien des jeunes qui tentaient de les faire pénétrer timidement, partiellement, dans leurs envois aux Salons dont le corps de doctrines pseudo-antiques et davidiennes barrait l'accès. La lutte devenait violente, les excommuniés trouvaient des défenseurs dans le public et la presse, cette situation ne pouvait s'éterniser.

Déjà Napoléon III avait trouvé juste, en 1867, d'annexer à l'Exposition universelle quelques salles de « refusés » où le public allait pour se gausser et dont presque tous sont aujourd'hui salués comme des maîtres. Manet, qui avait un tempérament de chef, s'obstinait à être admis aux Salons, mais en appelait au jugement libre de la foule, quand il était exclu, en montrant à ses frais un ensemble de ses travaux dans une boutique : ce fut le principe de l'exposition particulière. Incapables de détruire la Bastille officielle, les impressionnistes, grâce à ce moyen, la tournèrent, avec le concours de quelques marchands hardis, au lendemain de la Commune, et c'est à l'une de ces réunions qu'en 1874 une œuvre de Monet fit la fortune du mot « Impressionnisme ». En 1884, de jeunes refusés qui ne trouvaient pas de marchands protecteurs créèrent de leurs deniers le pauvre, modeste et méritoire Salon des Indépendants, sans jurys ni récompenses, dont une petite cotisation ouvrait la porte à tout venant. Le public s'y rendait par dérision, il en sortait souvent troublé et parfois conquis. L'art impressionniste

disposait maintenant d'une presse nombreuse et enthousiaste qui contrebalançait l'omnipotence figée des académiques. En 1890, une lézarde grave se produisit dans leur édifice. Une importante fraction des exposants du Salon unique, rebelles à la doctrine officielle et hantés par les trouvailles récentes, voulut que celles-ci fussent libéralement représentées et, après de vifs débats, la scission décidée aboutit à la création d'un second grand Salon. Aux Artistes Français, la vieille maison primitive, se juxtaposa la Société Nationale, qui obtint les mêmes prérogatives officielles et s'ouvrit largement aux étrangers, en remplaçant les récompenses (médailles et mentions) par les titres de sociétaire et d'associé.

Cependant Manet et ses camarades entraient au Luxembourg, musée d'Etat, par l'effet du legs Caillebotte, et plus tard au Louvre même, par l'effet du legs Camondo. Vers 1900 la victoire de l'impressionnisme et ses tendances émancipatrices, la déchéance morale de l'académisme parurent à leur comble. Une Révolution commençait, qu'on pouvait espérer juste et sage, et dont la Société Nationale était en quelque sorte la Constituante, ouverte aux novateurs tout en sauvegardant le principe d'ordre et de goût de l'école française. C'était un très beau moment. A ce résultat avaient contribué des hommes de tous les partis : en marge de l'impressionnisme proprement dit des Monet, Sisley, Pissaro et Renoir, c'étaient, parmi les « arrivés » au sein même des deux Salons, des peintres de lumineux réalisme comme Roll et Besnard, des décorateurs comme Chéret et Henri Martin, la vaillante phalange des artistes montmartrois, comme Willette, Forain, Steinlen, Henri Rivière, et, dans un coin, Gustave Moreau, rêveur isolé, préraphaélite français formant

à l'Ecole des Beaux-Arts elle-même, de 1892 à 1898, toute une élite de coloristes — et dans un autre coin, le pensif Eugène Carrière.

Mais c'est le destin des Révolutions libérales d'être dépassées et d'aboutir aux violences de l'extrémisme. A peine l'impressionnisme, poussé à ses dernières conséquences techniques par le néo-impressionnisme pointilliste de Seurat et Signac, était-il accepté, qu'on voyait se préparer une réaction contre son excessive analyse de la matière, sa décomposition des volumes et des plans en ocellures changeantes, sa recherche exclusive de l'instantanéité des effets lumineux. Certains, comme Maurice Denis, italianisant, mystique, décorateur, lié à la poétique des symbolistes, rêvaient un retour à la composition des Primitifs, répudiaient le réalisme, réclamaient le droit à l'allégorie comme Gustave Moreau, Puvis de Chavannes ou l'étrange Odilon Redon, si divers. Le rude tempérament de Gauguin formait à Pont-Aven une petite école de théoriciens avant d'aller chercher à Tahiti le renouvellement de sa vision. On était troublé par la démence géniale de l'inclassable Van Gogh. Une grande inquiétude se décelait. En fait, les impressionnistes, admirables voyants, avaient rendu les plus grands services à la cause anti-académique; mais on jugeait qu'en faisant de la notation de la lumière le sujet capital du tableau ils s'étaient contentés d'un critérium esthétique par trop insuffisant, que leurs multiples imitateurs se perdaient dans le papillottement, et qu'enfin s'ils avaient fait table rase, c'était pour qu'on reconstruisît.

La construction devint un mot d'ordre, jusqu'à la hantise. On crut la trouver exemplaire en Cézanne, com-

pagnon de début des impressionnistes, isolé et quasi-inconnu jusqu'à sa mort en 1908, et brusquement tiré de l'obscurité pour devenir le dieu des jeunes. On pensa trouver en lui ce que Gauguin avait un instant été cru capable de réaliser : l'union des trouvailles chromatiques récentes et d'un retour au style d'un Poussin. J'ai dit précédemment ce qu'il fallait penser des qualités et des défauts de Cézanne. A tort ou à raison, il devint, sans avoir pu s'en douter, le grand responsable du bien et du mal en ces vingt-cinq dernières années. De sa révélation vint une profusion torrentielle de théories qui emportèrent tout ensemble les derniers prestiges de l'académisme et ceux, plus récents, de l'impressionnisme. La Révolution se poursuivait. Et un nouvel élément apparaissait : la spéculation, déjà connue certes, mais à laquelle la multiplication des peintres et la transformation de leur organisation sociale allaient donner un essor inouï.

Après avoir éclipsé le vieux Salon si longtemps unique, la Société Nationale voyait s'amplifier les Indépendants et se fonder, pour satisfaire à certaines ambitions, le Salon d'Automne, ce qui portait à quatre le nombre des grandes exhibitions annuelles : et depuis 1923 une scission nouvelle au sein de la Société Nationale a amené la création du Salon dit des Tuileries, ce qui fait cinq Salons annuels comportant chacun des milliers d'œuvres. De plus, le principe utile des expositions particulières, créé par quelques exclus des temps héroïques, dégénérait à l'excès. Des galeries s'ouvraient partout où foisonnaient des peintres pourtant admis dans les Salons. Il fallait sans cesse de nouveaux débouchés à ces exposants, sans cesse accrus, de par la dure loi de concurrence. Une foule

se jetait dans l'aventure picturale, pour plusieurs raisons. L'Ecole se mourait, et avec elle l'idée que l'art de peindre doit s'apprendre durant de longues années. Le tempérament que chacun doit avoir devant la nature, qui s'offre à tous, semblait suffisant. Le métier de peintre paraissait donc devenir très facile. Il paraissait aussi devenir lucratif. Les marchands de tableaux, grâce à la vogue de l'exposition particulière, devenaient plus influents que les vieux jurys. Sachant jouer de la publicité, ils réussissaient à vendre à de gros prix des œuvres dont il semblait que personne n'eût voulu, et cet appât excitait les imaginations et les appétits. Les jurys d'ailleurs, encore existants, ne refusaient à peu près plus aucune tendance. Les Indépendants, longtemps exilés dans de pauvres baraquements, acquéraient un grand prestige à mesure que leur mission réelle se périmait. On sait quelle distance sépare un principe libéral de son application absolue. N'importe qui pouvant envoyer n'importe quoi sans contrôle, une vague formidable d'amateurs naïfs et ignares, étourdis par la vanité de la fausse vocation et la griserie de la chance possible, s'abattit dans le domaine de la peinture, aux encouragements ironiques ou fanatiques d'une certaine presse.

A la Société Nationale, une nouvelle génération, succédant à celle des Denis, Bonnard, Vuillard, Guérin, était apparue, celle des extrémistes qu'on nommait en souriant « les fauves ». Ambitieux, violents, ils surent se faire rapidement leur place avec l'appui des spéculateurs, et s'ils firent scandale cela ne dura guère, car les forces d'opposition n'existaient plus. L'Ecole avait failli à son rôle équitable, naturel et ferme. L'Etat, réfugié dans un éclectisme passif, n'avait plus aucune foi dans

l'enseignement officiel qu'il subventionnait par routine budgétaire, ni dans l'Ecole des Beaux-Arts, ni dans la villa Médicis, dont le prix de Rome, jadis gage d'avenir, devenait une tare. Le public s'était tellement entendu taxer de sotte ignorance pour avoir ri devant Manet ou les impressionnistes, qu'il était résigné à regarder n'importe quoi sans se fâcher, et à voir vendre cent fois son poids d'or une œuvre qu'il jugeait absurde.

L'œuvre d'art, aux mains d'audacieux marchands, devenait une simple valeur à lots. En présence des prouesses des hommes d'argent sur le marché, en s'initiant aux spéculations inouïes dont l'œuvre de Cézanne, la première, avait été l'objet après sa mort, on pouvait dire que le trait le plus frappant de l'art moderne depuis le début du xx^e^ siècle n'était point d'ordre esthétique, mais financier : l'application des procédés de réclame et d'agiotage aux beaux-arts bouleversait les mœurs que les grands artistes avaient toujours admises et respectées. La Révolution picturale, après avoir eu ses Constituants et ses Montagnards, en était arrivée à ses babouvistes, à ses anarchistes et à ses bolchevistes. Pour les maximalistes du mouvement nouveau, les Manet, les Monet, les Puvis de Chavannes, les Corot, les Whistler, les Degas n'existaient guère plus que les Gérome ou les Cabanel, et ils n'affectaient guère pour Cézanne qu'un respect de commande. Quant aux peintres moins célèbres qui avaient, en luttant quarante années contre l'inique routine de l'Ecole, préparé l'affranchissement et produit de bonnes œuvres, ils n'étaient bons qu'à disparaître. Le renversement des valeurs et de la situation était complet.

Aux fauves s'adjoignirent les cubistes, dont j'ai parlé

plus haut : leurs rébus géométriques sont aujourd'hui délaissés, on leur concède d'avoir contribué à ramener la sévère discipline de la fameuse « construction ». Les ramifications de la théorie cubiste s'étendent à une série de petits groupements extrémistes agglomérés à Montparnasse, qui a supplanté Montmartre. Cette « école de Paris » est composée en majorité d'Américains, de Russes, d'Allemands, de Polonais, de Japonais et même de nègres, avec une forte proportion sémitique. Il est difficile et peut-être inutile de débrouiller l'écheveau des théories et des idées fixes dont ces pittoresques « Montparnos » changent fort souvent, sauf une, qui est d'être lancés par quelque marchand et de conquérir Paris, dernière, tenace et naïve illusion balzacienne. Sans doute vaudra-t-il mieux résumer les données sur lesquelles, en cette ère d'anarchie picturale, s'édifie ce que ses zélateurs appellent « l'art vivant », en rangeant parmi les morts une bonne moitié des peintres français qui travaillent auprès d'eux.

L'impressionnisme allié au réalisme avait combattu l'idée de beauté canonique au nom de l'idée de caractère. Les notions de beauté et de laideur ont perdu leur sens, le caractère lui-même a été outré jusqu'à la déformation systématique. Cézanne, qui était astigmate, déclarait que « le contour le fuyait », et cela expliquait, dans ses œuvres si consciencieuses, les étranges fautes de dessin (encore une expression désormais privée de sens). Ces imperfections de Cézanne ont été, bien malgré lui, considérées comme les préceptes d'une déformation nécessaire, l'imitation de la nature et de ses lois de perspective étant proscrite comme « photographique ». La « peinture pure » doit toujours interpréter, et renoncer à l'artifice de la troisième dimension (profondeur simulée)

pour se passer sur un plan unitaire et s'y exprimer par juxtaposition décorative des surfaces colorées, dont les réactions mutuelles donnent le seul dessin plausible. Un tableau n'est intéressant que par la puissance des combinaisons chromatiques. Il ne représente rien, il fait allusion (vieille idée héritée des temps symbolistes). La laideur n'est qu'une convention de la vie sociale : esthétiquement, il n'y a que des états de sensibilité. C'est à tort que le public a pu depuis vingt ans s'effarer de la représentation de femmes nues pareilles à des gorilles versicolores et semblant peintes en haine de toute féminité : ce n'étaient que des prétextes chromatiques, et il n'y avait aucune place entre ces monstres et le « joli » académique : l'erreur était de les considérer comme des images évoquant le réel. Tout étant prétexte chromatique, les sujets perdent toute importance, le vraisemblable est exclu. Bien entendu la peinture d'histoire et d'anecdote est un archaïsme bouffon, et tout ce qui pourrait inciter à une contemplation psychologique est de la littérature. C'est pourquoi l'on ne voit guère dans les Salons où triomphe « l'art vivant » que des paysages insoucieux d'effets vraisemblables, des natures mortes multipliant à l'infini les pommes de Cézanne, des nus fantasques, et des portraits qui évitent la ressemblance, déclarée banale. Cela entraîne la dénutrition intellectuelle dont les peintres sont seuls à ne point souffrir, car ils font de la « peinture pure », c'est-à-dire de la peinture pour peintres, qu'eux seuls peuvent juger logiquement. On admet cependant qu'il y a une « poésie de peintre » mais elle doit résulter strictement de la joie des associations de tons, comme dans le tapis d'Orient. On peut observer que cette poésie était déjà dans Memling,

Metsys, Léonard, Rembrandt, Titien, Rubens, Tintoret, Watteau, Turner, Delacroix, Corot et d'autres, mais qu'ils lui en juxtaposaient une autre sans croire pécher par littérature intruse, quand ils évoquaient la foi, l'amour, l'histoire, l'épopée, les fastes de la vie nationale, et s'élevaient à la hauteur des mystiques, des lyriques ou des princes de l'orchestre. En un mot, nous en sommes à la déification du moyen pour le moyen, à l'adoration du langage pictural en soi qui, comme tous les langages, n'a aucune vertu individuelle et n'existe qu'en tant que possibilité d'être parlé. Et de même que la laideur et la beauté n'ont plus de sens, l'intelligence et la vie secrète n'en ont plus : on peut admirer des tableaux parfaitement « bêtes » qui souvent seraient plus agréables s'ils étaient traduits en étoffes pour robes ou mobiliers, en décorations de céramiques, partout où la représentation de la figure humaine normale n'intervient pas.

On sentira que j'essaie tout au moins de me borner à un exposé tout objectif, sans réfutation. Mais la leçon se dégage elle-même. La Révolution picturale est accomplie. On n'en vit jamais de si violente et si péremptoire. La destruction de tout enseignement, la prétention de l'individualisme absolu à tout improviser, l'explosion d'une spéculation picturale qui tyrannise les producteurs et mystifie parfois un public amorphe et aboulique, ont amené dans la circulation sociale une armée de peintres ivres d'espérance, promis aux désillusions. La frénésie de la Bourse des toiles présage un krach et un prolétariat d'invendus : la crise économique engage à « placer » en tableaux comme en bijoux ou en bâtisses. Combien de temps le placement sera-t-il heureux ? Il y a là un immoralisme et une menace. En attendant, « l'art

vivant » jouit avec orgueil des résultats de son furieux assaut : il est ingrat envers ceux qui lui ouvrirent la route, il est dur aux artistes méritants et modestes qui ne se jetèrent pas dans l'extrémisme de palette pour mieux parvenir, il avoue l'égoïsme insolent qui est la marque de la génération d'après-guerre. Mais à sa joie d'avoir tout démoli, de danser sur les décombres et de venger au centuple les injustices et les erreurs de la vieille Ecole, se mêle, malgré les dithyrambes de ses « critiques d'art » improvisés, une sourde inquiétude. Les plus provocants confessent qu'il serait désirable de reconstituer une tradition ; où retrouver cette Eurydice perdue ? Comment refaire une homogénéité de l'Ecole française dans ce mascaret pictural où bouillonnent tant d'éléments internationaux ? Il n'est d'anarchie qui ne finisse, il n'est de Révolution qui, installée, ne s'étatise : et déjà nous voyons les sectateurs du cubisme ou de « l'art vivant » aussi âpres, aussi impatients de conquérir les musées et les gros prix, que les académiques d'autrefois. Ils sont aussi intolérants envers quiconque refuse leur doctrine que Gérome ou Meissonier le furent pour Manet ou Courbet. On sent partout, et chez ceux qui profitent du désordre, l'idée d'un reclassement général. Ce n'est tromper personne que crier à l'âge d'or, à la renaissance, là où il y a pléthore de théories et d'œuvres, anarchie, malfaçon et cohue, sans autre armature que l'idolâtrie de l'originalité préalable et suffisante.

L'offensive des fauves, troupes de choc de « l'art vivant », a disloqué le front pictural composé non seulement d'héritiers de la tradition académique mais, en bien plus grand nombre, d'artistes que le réalisme, l'intimisme et l'impressionnisme avaient formés à un géné-

reux libéralisme, soucieux d'innover sans briser l'harmonieux enseignement français et de remédier à la carence de l'Etat. Ces artistes regardent avec curiosité « l'art vivant »: ils se refusent à le subir, et à déclarer que lui seul compte, comme voudrait le faire croire une publicité enragée. Nombreux sont les hommes qui, ayant reçu l'éducation scolastique, en jugent nettement les tares, comme le font à l'Institut même les Besnard, les Martin, les Forain, et nombreux aussi sont les sincères qui, lancés dans le Salon d'Automne ou les Indépendants, sentent le provisoire et le vide de la « peinture pure ». Les uns et les autres se connaissent et s'estiment plus que ne le disent ceux qui ont intérêt à les diviser : et de la droite à l'extrême-gauche on pourrait peut-être, malgré les vanités personnelles et les calculs des marchands, créer une sélection qui tendrait à reconstituer un salon unique, exclure les non-valeurs et prévenir les dangers artistiques et sociaux de la pléthore actuelle. La liste des triomphateurs de l'extrémisme est donnée partout : je ne songe point à dresser un palmarès de l'opposition. Mais enfin voici, entre bien d'autres, quelques noms d'artistes récents ou nouveaux : Le Sidaner, Simon, Ménard, Desvallières, Denis, Lebasque, Marquet, Devambez, Goulinat, Guérin, Vuillard, Roussel, Charlot, Méheut, Jouve, Déziré, Flandrin, Naudin, Chahine, Legrand, Rivière, Boutet de Monvel, Anquetin, Gobô, Gustave Pierre, d'Espagnat, Brouet, Narbonne, Reboussin, Dufrénoy, Strauss, Joëts, Mmes Hervieu, de Bosznanska, Dufau, sont-ce là des artistes poncifs qui doivent s'annuler devant les Friesz, Derain, Matisse, Vlaminck, Dufy, Pascin, Picasso, Lothe, Gromaire, Kisling, Van Dongen, Mmes Laurencin, ou Marval? Je vois en eux, au

au contraire, les éléments de la pérennité d'une fière, saine et franche école française aussi distante des rétrogrades que des exacerbés, capable de réfréner la ruée des primaires alléchés par la gloire comique du douanier Rousseau et l'appât des ventes mirifiques, capable de rappeler que l'esquisse n'est pas tout, que le sujet n'a rien qui déshonore la peinture, que même l'art plastique est « chose mentale » qu'il est inepte de vouloir brûler les musées, que l'originalité n'est pas un départ mais un couronnement, que la déformation, l'art nègre et le culte des clowns ne sont que dévergondages, que la beauté formelle n'exclut pas le caractère : enfin beaucoup d'autres vérités dont la négation momentanée n'altère pas la force durable. Leur retour dans les consciences mettra fin à l'anarchie chaotique, au soviet des indépendants : à moins que celui-ci ne se dissolve de lui-même, excédé de son propre vertige et ne se jette une fois de plus sous la férule de quelque David (ou de sous-David, car n'est point David qui veut), qui lui enjoindra que le dessin est la probité de l'art et qu'il faut apprendre à composer. On n'a jamais tant peint, ni tant cassé de vitres, mais vingt-cinq ans d'outrance n'ont pas dressé un artiste indépendant ou fauve vraiment grand, de la taille d'un Manet, au milieu du chantier de démolitions qu'est la moderne peinture. Il ne serait point invraisemblable que le mouvement déchaîné par l'exemple de Cézanne, après un effrayant gaspillage de formules par une foule d'apprentis-sorciers, finît par une sorte de retour académique, accueilli par tous avec une satisfaction béate, comme l'ordre, même bourgeois, après chaque Révolution.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

TH. CHASSÉRIAU. — Vénus Anadyomène 16
TH. GÉRICAULT. — Le radeau de la Méduse 17
D. INGRES. — Monsieur Bertin 32
P. P. PRUD'HON. — La justice et la vengeance 33
E. DELACROIX. — La liberté guidant le peuple 64
TH. ROUSSEAU. — Sortie de forêt à Fontainebleau 65
J. B. COROT. — L'étang de Mortefontaine 80
G. COURBET. — L'atelier 81
E. MANET. — Olympia 112
CL. MONET. — Le bassin d'Argenteuil 113
A. RENOIR. — Le moulin de la Galette 128
E. DEGAS. — La dame aux rubans roses 129
A. BESNARD. — Femme qui se chauffe 160
TH. FANTIN-LATOUR. — Hommage à Manet 161
PUVIS DE CHAVANNES. — Le pauvre pêcheur 176
G. MOREAU. — L'apparition 177

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 7
CHAPITRE I. — J. Ingres et ses disciples... 13
CHAPITRE II. — Delacroix et ses disciples..... 25
CHAPITRE III. — Les Paysagistes romantiques et modernes..... 36
CHAPITRE IV. — Les Peintres académiques.... 55
CHAPITRE V. — Les Réalistes et Caractéristes..... 71
CHAPITRE VI. — Les portraitistes depuis Ingres..... 92
CHAPITRE VII. — Les Orientalistes..... 104
CHAPITRE VIII. — Les symbolistes, idéalistes et peintres d'histoire. 116
CHAPITRE IX. — L'Impressionnisme et ses théories..... 130
CHAPITRE X. — Les Intimistes..... 149
CHAPITRE XI. — Les Décorateurs..... 164
CHAPITRE XII. — La réaction post-impressionniste..... 181
CHAPITRE XIII. — L'Etat actuel des tendances picturales..... 196

522. — Imp. Jouve et Cie, 15, rue Racine, Paris. — 2-30

University of British Columbia Library

DUE DATE

MAR 9 RECD	
MAR 10 REC	
APR 1 Recd	
JUL 2 1 1986	
SEP 16 1986	
DEC 23 Recd	

ET-6 BP 74-453

FINE ARTS